
Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
قسم النحت

فن النحت المصرى القديم بين الالتزام وحرية التعبير

Ancient Egyptian Art of Sculpture Between Obligation and Freedom of Expression

رسالة مقدمة من

الباحث / مصطفى محمود محمد العزبى
معيد بكلية الفنون الجميلة - جامعة المنيا

إلى قسم النحت بكلية الفنون الجميلة
جامعة حلوان
للحصول على درجة الماجستير فى الفنون الجميلة
(تخصص نحــت)

إشـــراف

الأستاذ الدكتور/ فاروق إبراهـيم
أستاذ ورئيس قسم النحت
كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان

الدكتور/ عبد الهادى الوشاحى
المدرس بقسم النحت
كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان

١٩٩٧م


بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة حلوان

كلية الفنون الجميلة بالقاهرة

قسم النحت

قرار لجنة المناقشة والحكم لرسالة الماجستير الخاص بالباحث/ مصطفى محمود محمد العزبى

إنه في يوم [illegible] الموافق ٢٢/٢ /١٩٩٧م في تمام الساعة
بمبنى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة :

أ.د. فاروق ابراهيـــــيم أستاذ وعميد كلية الفنون-جامعة حلوان (سابقا) **مشرفاً ورئيساً**

د. عبد الهادى الوشاحى مدرس بكلية الفنون الجميلة-جامعة حلوان **مشرفاً مشاركاً**

أ.د. جابر حجـــــازى أستاذ بقسم النحت – كلية الفنون الجميلة – جامعة الإسكندرية **مناقشاً**

أ.م.د. أحمـــد جـــــاد الأستاذ المساعد بقسم النحت – كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان **مناقشاً**

وذلك لمناقشة **الباحث/ مصطفى محمود محمد العزبى** فى الرسالة المقدمة منه إلى الكلية وموضوعها :

"فن النحت المصرى القديم بين الإلتزام، وحرية التعبير"

وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا رسالته وقرأها كلٌ منهم، وقرروا صلاحيتها للمناقشة، وبعد العرض الشفوى، ومناقشة الدارس علنياً، وبعد الرجوع إلى اللوائح والقوانين المنظمة للدراسات العليا، توصى اللجنة بمنح الباحث/ مصطفى محمود محمد العزبى درجة الماجستير فى الفنون الجميلة تخصص نحت.

أعضاء اللجنة	التوقيع
أ.د. فـــاروق إبراهـــــيم	
د. عبد الهادي الوشاحى	
أ.د. جـــابر حجـــــازى	
أ.م.د. أحمـــد جــــاد	

يعـــتمد ،،

وكيل الكلية لشئون الدراسات العليا والبحوث

شكر وتقدير

الحمد لله؛ على ما وفقني إليه من إعداد وإخراج هذا البحث قدر الوسع والطاقة، مؤمناً بأنَّ الكمال لله وحده، وما علينا سوى شرف البحث والاجتهاد.

ويسعدني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير؛ عرفاناً بالجميل إلى أساتذتي : **الأستاذ الدكتور/ فاروق إبراهيم، والدكتور/ عبد الهادى الوشاحى**، وذلك على تفضلهما بالإشراف على هذا البحث، وعلى ما قدماه لى من نصائح، وتوجيهات مستمرة خلال مراحل البحث، مما كان له أكبر الأثر فى إتمامه، وإخراجه على هذه الصورة، فإن كان هناك شئ طيب فالفضل لله ثم لأساتذتى، وإن كان هناك شئ من تقصير – وهو سمة البشر – فهو منسوب لى، ولا أقول هذا تواضعاً، إنما هى الحقيقة التى يقر بها كل من يخطو الخطوات الأولى على طريق العلم والمعرفة.

كما أتقدم بالشكر والتقدير إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة والحكم لتفضلهما بقبول مناقشة هذا البحث، وهما :

الأستاذ الدكتور/ جابر محمد عيسى

الأستاذ الدكتور/ محمد عبد العظيم حامد

وأتقدم بالشكر إلى كل من ساهم فى إتمام هذا البحث، وأخص بالشكر الدكتور/ حسن الملطاوى.

والله ولى التوفيق ،،

الباحث

إهـــــداء

إلى روح والدي..

وإلى والدتي، وزوجتي

فهرس الموضوعات

فهرست الأشكال

جميع الصور تصوير الباحث (من مراجع البحث)



الباب الأول

الفن المصري القديم بين التوجيه والتحرر



الفصل الأول

مفهوم الحرية والالتزام فى الفن



مقـــــــدمة

استطاع الفن المصرى القديم وخاصة فن النحت أن يسهم إسهاماً كبيراً فى الارتقاء بالحضارة المصرية القديمة إلى هذه المكانة التى وضعت بها، كما أظهر لنا فن النحت - كغيره من الفنون المصرية القديمة - الكثير من السمات التى اتسمت بها تلك الحضارة من شموخ، ورفعة، وسمو لما تتمتع به - تلك المنحوتات - من روعة المظهر، وجلال التعبير، وجمال التنسيق الذى يتضح جلياً من خلال الخطوط، والسطوح، والعلاقات المتناغمة، مما أحدث بينهما انسجاماً وصل إلى حد الإعجاز فى التعبير عن تلك الحضارة بكل ما تحويه من فكر وعقيدة، واللتان كان لهما أكبر الأثر فى الحفاظ على شكل النحت المصرى بسماته المعروفة.

ولقد سلك النحت المصرى مسلكين : أحدهما فن تماثيل الآلهة، والملوك فيما عرف بالفن الرسمى، والآخر فى نحت تماثيل الأتباع وعرف بالفن الشعبى.

وبالرغم من أنْ الالتزام فى فن النحت هو القاسم المشترك الأعظم فى تلك الحضارة، إلاّ أنْ هناك الكثير من مظاهر التحرر فيه، ويتضح هذا جليا فى المنحوتات الشعبية، بل والكثير من المنحوتات الرسمية فى تماثيل الملوك، والأمرا وأكثر من ذلك هناك فترات تحرر كاملة - كما هو الحال - فى منحوتات الدولة الحديثة (فترة أخناتون).

ولعلنى أستطيع أنْ ألقى الضوء - من خلال بحثى هذا - على مفهوم الحرية والالتزام فى كل من فن النحت الرسمى، والشعبى المصرى القديم، كأحد الركائز الهامة التى قامت عليها الحضارة المصرية القديمة، وكوسيلة تعبير استطاع الفنان المصرى القديم أنّ يؤكد لنا من خلالها أبعاداً كثيرة لتلك الحضارة.

وإننى لا أقصد بحرية الفنان هنا أن تكون حرية فوضوية، بل أقصد الحرية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالقيم الأخلاقية، والالتزام تجاه ثوابت معينة تكون أقرب للفضيلة.

كما أن الحرية التى أبغيها ليست مناقضة لمبدأ الالتزام من حيث أنْ كليهما ينتهيان إلى ما هو ليس مفروضاً على الفنان، بل هو قيمة إيجابية تتجه نحو تحقيق كل ما هو محيط بالفنان من ظروف، وأفكار، وعقائد يؤمن بها المجتمع إيماناً كاملاً، وبالتالى يؤمن بها الفنان كجزء من هذا المجتمع الذى يعيشه، ويعبر عنه.

وسوف أعرض فى بحثى هذا علاقة الفنان بالعمل الفنى، ومدى تجاوبه وتأثره به، وذلك من خلال حرية الفنان فى تنفيذ عمله، والذى لابد أنّ يحمل من طابع شخصيته الكثير.

واذا كانت حرية الفنان لا يمكن إدراكها إلاّ من خلال عمله الفنى، لذا سوف أحاول البحث عن سمات، وملامح التحرر فى أعمال النحت المستدير فى الفن المصرى القديم بشقيه : الرسمى، والشعبى.

مشكلة البحث :

- تتلخص مشكلة البحث فى أنّه بالرغم من أنّ الالتزام فى النحت الرسمى المصرى القديم هو السمة الظاهرة السائدة والتحرر فى الأداء والتعبير هو سمة النحت الشعبى، إلاّ أنّ هناك نقاط التقاء كثيرة بين كليهما يجب الوقوف عندها وتوضيحها.
- لم يكن من المنطقى أن ينتج الفنان المصرى القديم كل تلك الأعمال الفنية الرائعة دون أن يتمتع بقدر من الحرية؛ يتيح له أن يساهم بشكل جاد فى إنتاج هذه الأعمال.

أهمية البحث :

- تكمن أهمية البحث فى محاولة الباحث الوقوف على الأسباب، والدوافع التى دفعت بالفنان المصرى القديم إلى الالتزام والحفاظ على الكثير من القواعد، والأسس الثابتة فى فن النحت المصرى القديم.
- أيضاً - الأسباب، والدوافع التى دفعت به إلى رحابة الانطلاق والتحرر فى التعبير.

أهداف البحث :

- الكشف عن تعمق وتغلغل فكرة الحرية، والتحرر فى كل من النحت الرسمى، والشعبى فى الفن المصرى القديم.
- لم يكن الفنان المصرى القديم يهدف فقط إلى التجديد، والتحرر كلما أتيح له ذلك، بل كان يسعى إليه سعياً جاداً؛ استطاع من خلاله أن يضيف الكثير إلى فن النحت الذى أثرى الحضارة المصرية القديمة، وكان له أكبر الأثر على الحضارة المصرية القديمة المختلفة وحتى عصرنا الحاضر.

فروض البحث :

- لم يكن التزام الفنان المصرى القديم بالشكل الرسمى للفن مفروضاً عليه، بل كان قيمة ايجابية حاول الفنان الحفاظ عليها من تلقاء نفسه.
- كان الالتزام فى الفن المصرى القديم دعامة قوية؛ قام على أساسها صرح الحضارة المصرية القديمة.
- لم تكن فترات التحرر فى النحت المصرى خروجاً على القواعد، بل كانت إضافات قوية سعى إليها الفنان من خلال إيمانه بضرورة التغيير وفقاً لمتطلبات العصر الذى يعيشه، وما يفرزه من أفكار جديدة.

حدود البحث :

من عصر ما قبل الأسرات وحتى العصور المتأخرة.

منهج البحث :

وصفى تحليلى.

المفهوم العام :

يتعرض الباحث فى هذا الفصل لمشكلتى الحرية، والإلتزام بوصفهما من أهم المشكلات التى أثرت على الإنتاج الفنى للفنانين عبر العصور المختلفة، وهنا يجب أن أشير إلى أنه بالرغم من أن المشكلتين أثيرتا فى الأربعينات من هذا القرن، إلا أن أثرهما الواضح على الفنون يدعو للوقوف على مدى هذا التأثير عليها، مع الأخذ فى الاعتبار أنه ليس هناك مشكلة أو قضية دون موضوع تدور حوله، ولا نظرية دون تطبيق، وممارسة الحرية، والالتزام أسبق على تحديد مفهوم للحرية والالتزام فى عقل الإنسان، وهذا ما دفع بالباحث لمناقشة الفن المصرى القديم فى ضوء هاتين المشكلتين.

ولقد حاول الكثير من الفلاسفة، والنقاد أمثال : هيجل، برجسون، هربرت ريد، سارتر، العقاد وزكى نجيب محمود... وغيرهم، الإجابة عن تساؤل هام، وهو :
ما الحرية ؟ وكيف يمكن تحديد مفهوم سليم ومحدد لتلك الحرية ؟ بحيث يحمل هذا المفهوم قدراً من العمق، والمرونة الكافيتين لحرية الإنسان فى المجتمع، ثم حرية التعبير من قبل الفنان.

وسوف يعرض الباحث لآراء ونتائج هؤلاء الفلاسفة والنقاد فى هذا الفصل؛ للخروج منها بمفهوم معين لكلٍ من الحرية، والالتزام فى ضوء عرض وتحليل تلك الآراء.
ولأن مسألة الحرية من أكثر المسائل اتصالاً بالحياة، وما يتفرع عنها من أخلاق واجتماع وفن، بل وممارسة للحياة فى شتى صورها، لذا فهى – أى الحرية – فى مفهومها البسيط – فى رأى الباحث – لا تعنى الفوضى، ولا يقصد بها تحقيق نزوات عابرة على مصلحة الآخرين وحرياتهم، بل الحرية تفاعل دائم مع المجتمع يفيده ويستفيد منه، وهى – أيضاً – محاولة جادة لتخطى الحواجز، والعقبات التى يفرضها مجتمع ما فى عصر ما من العصور، ويبدو هذا أكثر ما يبدو فى الأعمال الفنية، والتى تعبر بصدق عن مرحلتها، والعمل الفنى الصادق يحتوى على قيمة؛ لأنه يعبر عن جوهر الفنان، وأنه لم يبدع تلبية لأوامر، ولا قسراً من أحد أو إلزام، وهنا لابد من التفريق بين : الإلزام الذى يفرض على الفنان بالقهر والقسر، وبين الالتزام الذى ينبع من ذات الفنان بإيمانه بقضيته تجاه نفسه أولاً ثم تجاه المجتمع، "فالإنسان الملتزم هو من يحس بالمسئولية تجاه بنى الإنسان، وهو الذى يتقدم إلى مساعدتهم بخطوات عملية"[1] والالتزام بهذا المعنى هو اعتناق وجهة نظر معينة، أو تكوين رأى فى الحياة،

---

[1] ماكس أديريث – أدب الالتزام – تقديم وترجمة وتعليق د. عبد الحميد إبراهيم شيحه – مكتبة النهضة – القاهرة – ١٩٨٩ – ص١٥٠.

والعالم من حولنا من خلال إحساسنا بالمسئولية تجاه تلك الحياة وهذا العالم. والحرية لا تبعد كثيراً عن هذا المفهوم – فى رأى الباحث – إذا قامت على أسباب معقولة واعتبارات عقلية مع انعدام كل قسر خارجى، فهى فى النهاية اختيار إرادى حر، "وليس صراع الانسان ضد الطبيعة سوى المظهر الواقعى لتلك الحرية البشرية الفعالة التى تريد أن تستند إلى الضرورة، لكى تحرر البشر من أسر الجبرية الطبيعية.."[١].

ومن البديهى أن كل حرية بل وكل قيمة تفترض أولاً وجود الحياة، إذ بدون الحياة لا وجود للقيم، ولا معنى أو إمكانية للسعى لامتلاكها، فصراع الإنسان ضد الطبيعة هو من أجل توسيع حريته وقدرته وتسخيرها قدر الوسع والطاقة لحريته وإرادته.

ومن هنا فإن العمل ضد جبرية الحياة من خلال الصبر على التعلم، وإكتساب خبرات جديدة كفيل بأن ينقل الإنسان من جبرية الضرورة إلى رحابة الحرية البشرية، وهو ما ينطبق – أيضاً – على الفنان، فبامتلاك الفنان لأدوات فنه يصبح أقدر على التعبير من خلاله عما يريد، وبالتالى أقدر على ممارسة حريته من خلال فنه، بل والتحديث فيه، أو الثورة على قواعده من أجل تطويرها، وإضفاء الجديد عليها.

بل نستطيع القول : بأن الفنان الحر هو الذى يمتلك أدواته أولاً، ويكون على علم تام بما هو بصدده من أعمال دون قسر أو إلزام، ودون أن يحظر عليه معنى يريد التعبير عنه أو قضية يريد مناقشتها.

---

(١) د. زكريا إبراهيم – مشكلة الحرية – مكتبة مصر، القاهرة – ط٣ – ١٩٧٢ – ص٦٧.

تعريف الفن :

وقبل أنّ يناقش الباحث مفهوم الحرية، وجوانبه المختلفة يودّ أن يعرض لمفهوم الفن بصفته الأساس الذى ينصب عليه موضوع الحرية فى هذا البحث، ولقد تعددت الآراء فى الوقوف على تعريفات محددة للفن فى عصوره المختلفة، بل إن الفن نفسه قد لعب أدواراً متنوعة، ومتعددة خلال تلك العصور، والمراحل، وبالرغم من هذا نستطيع أن نعرض لعدة تعريفات هى الأكثر انتشاراً وعمومية بين جمهور النقاد، والفنانين على السواء، وليس من الضرورى أن تكون هذه التعريفات قد جاءت جامعة مانعة، أو أن هذا التقسيم يشمل كل الجوانب التى نجدها فى الفنون، ولكنها مسألة بحثية، ومنهجية اقتضتها طبيعة البحث، فلابد لنا من التقسيم؛ حتى نستطيع أن نوضح عناصر القضية المطروحة، وهى هنا تعريفات الفن كما وردت عند النقاد، وقد ذهب البعض من هذه التعريفات تحت مسميات أربعة :

(١) التعريف الانتقائى :

ويذهب هذا التعريف إلى أن يَحُدَّ الفن من القول بأنه : الخاصية المميزة للفنان، والتى تظهر فى قدرته على الانتقاء مما حوله من موجودات مختلفة متباينة ذات صفات مغايرة، ثم ينقلها إلى المشاهد أو المستمع فى صيغة أو أخرى، وهذا الانتقاء لا يأتى فى معظمه بشكل نمطى، وإنما يتجاوز هذا إلى رؤية خاصة للفنان يغاير ما يراه الآخرون، ويتفق وقدرة الفنان، وغالباً ما تأتى هذه الانتقائية ملتزمة بالطبيعة على اعتبار أنه – أى الفنان – جزء منها.

هنا سنذكر (هربرت ريد) عندما يتحدث عن الفن ودوره فى المجتمع فيذهب إلى القول : بأن الفن لا يختلف عن العلم إلا فى أسلوبه الذى يعالج به الواقع الاجتماعى، أو الطبيعى، أو الميتافيزيقى الذى يتخذ منه الفنان مادته، فالفن عنده -إذن- محاولة إنسانية ذات طابع وجدانى لتفسير الطبيعة والسيطرة عليها[1].

(٢) التعريف الانطباعى :

إن الفن بهذا المعنى الانطباعى غير مرتبط بالطبيعة إلا فى أصولها الأولى إذ أنه قام بمزج هذه العلاقات التى رآها واستشفها مضيفاً إليها بما له من ثقافة، وإحساس ورؤية خاصة، فالعملية الإبداعية هنا – وبهذا المعنى – تبدأ عندما يستثير الفنان فى نفسه إحساساً قد سبق له أن خبره، وهو من خلال عناصره التشكيلية من

---

(١) انظر : هربرت ريد "معنى الفن" – ترجمة سامى خشبة – الهيئة العامة لقصور الثقافة –القاهرة ١٩٩٠ – ص١٦٦.

خطوط وكتل وعلاقات يحاول أن ينقل إحساساته إلى الآخرين حتى يتأثروا بها أو يمارسونها.

ويقول (يوسف ميخائيل أسعد) فى هذا الصدد : أن الفنان يعمد - فى هذا المعنى - إلى الطبيعة والمؤثرات الجمالية من حوله ثم يخزنها فى نفسه، ويبحث عن العلاقات بينها، أعنى العلاقات الجديدة التى لم تكن موجودة مباشرة فى الواقع التى استمدها منه[١].

وعلى ما سبق يمكن القول : بأن الفن الانطباعى هو انعكاس للطبيعة من خلال الرؤية الخاصة للفنان، وترجمة تلك الطبيعة وإعادة صياغتها بشكل يتناسب وتلك الرؤية.

(٣) **التعريف الرمزى :**

والفن بهذا المعنى لا يرتبط ارتباطاً مباشراً بالطبيعة بل هو قدرة على التعبير من خلال استخدام الإيحاءات، والرموز، والعلاقات التى تتحول بشكل أو آخر إلى لغة يمكن فهمها، والتعبير من خلالها، وعلى هذا يمكن القول مع كاسيرر **"Cassirer"** عن الفن : "أنه ليس مجرد تكرار لحقيقة جاهزة أو تكرار لواقع قائم من ذى قبل، بل هو اكتشاف لحقيقة جديدة والتعبير عنها بلغة الرموز"[٢].
والناقد الجمالى "هربرت ريد" إذ يتحدث عن الفن باعتباره لغة الرموز، والعلاقات يرى أن بداية النشاط الفنى الحقيقية لا تكون إلا عندما يجد الفنان نفسه أمام العالم المرئى الذى يبدو له شفرة غامضة أو حقيقة مجهولة مليئة بالأسرار، عندئذ تأتى الضرورة الباطنة لتملى على الفنان استخدام قواه الذهنية من أجل التصارع مع تلك الكتلة الغامضة الماثلة أمامه، ثم لا يلبث أن يعمل هو على تشكيلها وصياغتها فى صورة جديدة، وقد أضفى عليها شكل الابداع[٣].

(٤) **التعريف التأثيرى :**

وهذا يقودنا إلى أن الفن بهذا المعنى قد اتسع ليشمل العلاقات الانسانية، وقدرة الفنان على إقامة روابط أوثق وجدانيا، وفكرياً بينه وبين الآخرين.

"إن الفن عبارة عن رسالة أو خطاب يريد الفنان إيصاله إلى الاخرين من

---

(١) انظر : يوسف ميخائيل أسعد "سيكولوجية الابداع فى الفن والأدب" - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٤ - ص٥.

(٢) د. زكريا إبراهيم - فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - دار مصر للطباعة - القاهرة ١٩٩٦ - ص٣٣٨ .

(٣) انظر : د. زكريا ابراهيم - المرجع السابق - ص٣٤٠، ٣٤١.

حوله، فهو يشاهد فى الفن آداة يعبر مــن خلالهـا عمـا يعتلـج فـى صـدره مـن أحاسـيس وجدانية، وأفكار أو اتجاهات وقيم"[١].

وعلى هذا يمكن أن نضيف أن العلاقة قائمة بيـن الفنـان، ومجتمعـه مـن حيـث التأثير، والتأثر المتبادلين، وهو ما يعطـى للجـانب الاجتمـاعى أهميـة كبـيرة مـن حيـث التزام الفنان تجاه قضايا مجتمعه، وارتباطه بها أو ثورته عليها. فهـو فـى الحـالتين إمـا متأثر به أو مؤثر فيه.

ومن التعريفات السابقة نلحظ أنها ركزت على ثلاثـة عنـاصر هامـة، وجعلتهـا أساساً للإنتاج الفنـى، وهـى : الفنـان كأسـاس لهـذا الانتـاج ثـم الطبيعـة أو المجتمـع ثـم ما ينتج عن هذا التفاعل بين الفنان والمجتمع من أعمال فنية، وبذلك تكون العلاقـة بيـن الفنان ومجتمعه من ناحية، وبينه وبين البيئـة الطبيعيـة مـن ناحيـة أخـرى علاقـة وثيقـة الصلة فهما بمثابة الدافع والمثير لكل إنتاجه الفنى.

وعلى ما سبق فإننى قد تحدثـت عـن التقسـيمات والتعريفـات المختلفـة لمفهـوم الفن، وسوف أذكر فى السطور القادمة بعض التعريفات عن مفهوم الحرية؛ لأقف علـى أثرها بالحديث عـن مفهـوم الالـتزام حتـى أكـون قد وفيـت التعريفـات أو المصطلحـات الرئيسية وهم : الفـن والفنان، الحرية، الالتزام؛ لأبحث عن العلاقة بينهم بعد ذلك علـى هَـــدْى.

---

[١] يوسف ميخائيل أسعد "سيكولوجية الابداع فى الفن والأدب" - مرجع سبق ذكره - ص١١.

مفهوم الحرية :

إن مفهوم الحرية "**Freedom**" من أكثر المفاهيم التى ظلت تشغل بال الكثير من الفلاسفة، والمفكرين، والنقاد على السواء؛ لأنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحركة التاريخ فى كل جوانب الإبداع، وأيضاً علاقة المبدع (الفنان) بمجتمعه من جهة وعلاقته بعمله الفنى من جهة أخرى.

وعلى مدار التاريخ الفنى وحتى وقتنا هذا تظهر لنا حركات المد والجزر الدائمة بينهما من حيث أثر كل منهما على الآخر، فهل نقطة الانطلاق هى حرية الفنان -بل تحرره- من كل قيود مجتمعه ؟ أم التزامه بقضايا ذلك المجتمع عن رغبة وطواعية ؟

وسيستخلص الباحث الإجابة عن تلك الأسئلة من خلال مناقشة الآراء المتعددة التى تعرضت لهذا الموضوع، وكذلك الإجابة عن هذا التساؤل الذى يطرح نفسه.

ما معنى الحرية ؟ وهل للحرية مفهوم ثابت محدد أم مفهوم عام تتغير دلالاته باختلاف الظروف الاجتماعية والتاريخية ؟

فأما الحرية "**Freedom**" فأفضل ما أفعله الرجوع إلى المعاجم الفلسفية للوقوف على المعنى الإصطلاحى للكلمة.

فنرى فى المعجم الفلسفى لمجمع اللغة العربية :

"الحــرية" **Liberte "F." Liberty. Freedom "F."**

أ - **بوجه عام** : حال الكائن الحى الذى لا يخضع لقهر أو غلبة، ويفعل طبقاً لطبيعته، وإرادته، وتصدق على الكائنات الحية جميعها من نبات وحيوان وإنسان.

ب - الحرية الإنسانية ذات صور شتى أهمها :

(١) **حرية سيكولوجية:** وهى القدرة على تحقيق الفعل دون خضوع لمؤثر خارجى وإنما تصدر الأفعال عن المرء نفسه بحيث يشعر أن الفعل صادر عن إرادته، وعلى أساسها تقوم التبعة الأخلاقية وحرية الإرادة، وحرية الضمير "الحرية إرادة تَقدُمُها روية مع تميز" "أبو حيان التوحيدى - المقابسات".

(٢) **حرية سياسية، واجتماعية:** وهى التى يستطيع فيها الفرد أن يفعل ما يريد فى حدود القانون، ودون أن يسيئ إلى غيره، وأخص الحريات السياسية حرية الرأى والقول، والعمل، والاعتقاد، وهى مقيدة دائماً بنظام المجتمع وحقوق الآخرين، وليس ثمة حرية مطلقة.

(٣) يذهب الماركسيون متأثرين بـ "هيجل" إلى ربط الحرية بمفهوم

الضرورة، فالحرية الصحيحة أن نلائم بين أعمالنا، وما تقتضيه ضرورات الطبيعة والمجتمع.

(٤) عند متصوفة الإسلام "الخروج عن رق الكائنات وقطع جميع العلائق والأغيار، فهى تحرر من رق الشهوات، وفناء إرادة العبد فى إرادة الحق"(١).

وهناك تعريفات أخرى للحرية، منها :

"**فى علم النفس** : القدرة على تحقيق الفعل دون خضوع لتأثير قوى باطنة سواء كانت بواعث "**Motifs**" أو دوافع "**Mobiles**".

- **فى القانون** : القدرة على تحقيق فعل أو امتناع عن تحقيق فعل دون خضوع لأى ضغط خارجى فى مقابلة "ضرورة" و "جبرية" "(٢).

ويريد الباحث أنَّ يميز فى المفهوم الفلسفى بين حرية الاختيار "**Free will**" وبين حرية اللامبالاة "**Liberty of indifference**".

فأما الأولى، فهى القول : إن فعل الإنسان متولد من إرادته وأن اختياره لا تدفعه إليه ظروف أو ضغوط خارجية، ولا تقصره عليه دوافع أو بواعث تقابلها سلبية الإرادة أو انعدام الاختيار "**Serf arbiter**" عند العبد أو المملوك حيث الخيرة فيما يختاره سيده، والثانية، أى حرية اللامبالاة فترادف عند "ديكا" حرية الاختيار ويتم فيها الاختيار دون مرجح، ولذلك هى حرية إمكان أو لا مبالاة بين أطراف الاختيار، حيث يستوى كل الأطراف فيما يذهب إليه "لايبنتس".

والحرية إذا نظرنا إليها من زاوية الفنان، وطبيعة الفن فهى بالنسبة له كالماء والهواء بالنسبة للناس، يمكن بالتالى الحديث عن إنتاج فنى أو أدبى إلا إذا كان قد نمى وترعرع فى جو من الحرية، ولنا أن نسأل أى حرية تلك، أهى الحرية التى تتيح للإنسان أو الفرد أن يفعل ما يُرى له فى اللحظة التى تحلو له دون قيد بظرف أو بموقف، هذا التعريف غير ممكن إلا إذا كان الحديث حديثاً عن حرية المجنون، أو أن المجنون هو الحر وحده فى العالم، إذ لا يصح للإنسان أن يعزل نفسه عن كل الظروف ويقطع صلته بكل الأسباب.

وأيا كان اتجاه الفنان المذهبى فلابد له من الحرية بهذا المعنى الذى سقناه، ولكن الحرية ترتبط عند (سارتر) بالفعل، بل الإنسان لا يثبت وجوده إلا عن طريق

---

(١) المعجم الفلسفى لمجمع اللغة العربية - مادة حرية.

(٢) مراد وهبة يوسف كرم، يوسف شلاله - "المعجم الفلسفة" - دار الثقافة الجديدة - القاهرة - الطبعة الثانية ١٩٧١ - ص٨٠، ٨١.

الفعل؛ لأن الفعل هو محاولة دائمة لتغيير الواقع الراهن؛ ليحقق واقع آخر مغاير فكأنه إلغاء لشئ، وإثبات لشئ آخر كما يقول (سارتر)، لكن فيلسوفنا يميز فى السلوك الإنسانى بين ما هو فعل، وما ليس كذلك، أى أنه ليس كل سلوك فعل، فقد يقع الكرسى أو ينزلق إنسان. هذا سلوك. وليس فعلا. قد يضيق نطاق الفعل فيكون مجرد تحية عابرة، أو يتسع نطاقه؛ ليكون معركة كبرى يقتل فيها الآلاف، قيمة الفعل – إذن – ليس بما يترتب عليه من نتائج لكن المهم عند (سارتر) كما عند (كانت) – أيضا – أن يصدر الفعل عن حريتنا وعن إرادتنا. إن الفعل الإنسانى يفترض الحرية وهو فى الوقت نفسه تعبيراً عنها، ثم ينتهى (سارتر) إلى القول : بأن الحرية ليست مجرد صفة للوجود الإنسانى بل هى قوام هذا الوجود، مهما حاول الإنسان أن يهرب من حريته أو يوهم نفسه بأنه مجرد موضوع وشئ كباقى الأشياء، فإنما هو يخادع نفسه، إذن فلا سبيل إلا إثبات الحرية للذات الإنسانية، ففى كل حالة الانسان حر حتى عند تخليه عن إرادته، من هنا اتسع مفهوم الحرية عند (سارتر) ليشمل الشعور والعاطفة إضافة إلى الفكر الواعى"[1].

ويؤكد ما سبق ما ذكره د. زكريا إبراهيم إذ يقول : "من هنا فقد اصطلح التفكير الفلسفى على تعريف الحرية بأنها اختيار الفعل عن روية مع استطاعة عدم اختياره أو استطاعة اختيار ضده"[2].

وعلى ما سبق فإن الحرية التى نعنيها هى اختيار إرادى دون إلزام مع ملاحظة عدم تعارض هذا مع حريات الآخرين.

---

(١) انظر : أميرة مطر "فلسفة الجمال" – دار الثقافة للنشر والتوزيع – بدون تاريخ – ص١٨٦،١٨٧.

(٢) د. زكريا إبراهيم – مشكلة الحرية – مرجع سابق – ص١٨.

الحرية والضرورة : Freedom & Necessity

"مقولتان فلسفيتان تعبران عن العلاقة بين نشاط الناس، والقوانين الموضوعية للطبيعة والمجتمع، والمثاليون يعتبرون الحرية والضرورة مفهومان يستبعد كل منهما الآخر بالتبادل، ويعتبرون الحرية هى تقرير الروح لمصيرها، وحرية الإرادة وإمكانية التصرف وفق إرادة لا تحددها الظروف الخارجية. وهم يؤكدون أن أفكار الحتمية التى تضع ضرورة الأفعال الإنسانية بشكل كامل تمحو مسئولية الإنسان، وتجعل الحكم الأخلاقى على أفعاله مستحيلاً... ويقوم التفسير العلمى على أساس تبيين تفاعلهما وتداخلهما الجدلى، وجاءت المحاولة الأولى لبيان هذه العلاقة المتداخلة على يد "سبينوزا" الذى عَرف الحرية بأنها إدراك الضرورة"[١].

وإذا كنت قد ذكرت من قبل أن الحرية هى: القدرة على الاختيار المباشر دون ضغوط خارجية، أو قسر على الإنسان، إلا إن الفعل الحر ليس بالضرورة يقابله اختيار إرادى مقصود فى كل الحالات، بل أحيانا لا نستطيع إلا أن نختار أو نسلك طريقاً واحداً، وأعنى هنا ذلك الطريق الذى يعبر عن حقيقتنا تعبيراً جوهرياً، أو إلا يكون أمامنا اختيار آخر سواه، فليس بين الحرية والضرورة تعارض دائم.

ويقول د. زكريا إبراهيم فى علاقة الحرية بالضرورة :

"الواقع أن الفعل الحر ليس دائماً وليد اختيار أرادى مقصود، بل نحن نشعر أحيانا أن علينا أن نتخطى مجال الاختيار؛ لكى ننفذ إلى عالم الحرية بمعنى الكلمة، حيث يكون الفعل الحر إنما هو ذلك الذى لا نستطيع أن نفعل سواه. أعنى ذلك الفعل الذى يعبر تعبيراً جوهرياً عن حقيقتنا الباطنة، فالفعل الحر بهذا المعنى لا يفهم على ضوء فكرة الامكانية **"Possibility"** بل بالأحرى على ضوء فكرة الضرورة"[٢].

وهكذا تنحصر حرية الإنسان فى شعوره بأنه ليس فى وسعه أن يختار سوى حل واحد لتلك المشكلة، وشعورنا بالحرية فى هذه الحالة لا يقل عن شعورنا بها فى الحالات الأخرى التى تتعدد فيها الاختيارات، لأننا هنا نعمل وفق ضرورة عقلية.

"ولقد اتفق (هيجل) مع (سبينوزا) فى تعريفه للحرية حيث قال : بأنها معرفة الضرورة ثم يضيف أن معرفة الضرورة، والسيطرة عليها، وتوجيهها لصالح الانسانية هو جوهر الحرية، والضرورة إما ضرورة طبيعية كالجاذبية الأرضية، وتكمن حريتنا

---

[١] لجنة من العلماء الأكاديميين السوفياتيين – دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت – ط٢ – ص١٨١–١٨٢ .

[٢] د. زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية – مرجع سابق ص٦٠ .

هنا بمحاولة تحررنا منها، وهناك ضرورة اجتماعية يمكننا التعبير عن حريتنا من خلالها عن طريق الثورات الاجتماعية"[١].

"فليس هناك تعارض بين الحرية والضرورة، فالحرية ليست خلقاً من العدم، بل هي اختيار عقلي يقوم على تقدير البواعث، وفهم طبيعة المؤثرات، وإذا كان البعض قد توهم أن الأفعال الحرة أفعال عفوية لا ضابط لها، ولا نظام يحكمها، فإن من واجبنا أن نقرر - على العكس - أن الأفعال الحرة أفعال معقولة تستند إلى مبررات، وتهدف إلى غايات، وتربط ماضي الشخصية بحاضرها، ومستقبلها، وما دام في استطاعة الإنسان أن يتفهم حقيقة أمر تلك القوى التي تؤثر على سلوكه، فإن في وسعه التحكم في مجرى العوامل الخارجية، والداخلية التي تحدد مصيره"[٢].

ولأن حرية الفنان هي جزء من حرية الانسان - الأشمل -، بشكل أوسع فإن حرية الفنان هي حرية مطلقة ومشروطة في آن واحد، بمعنى أن الحرية ليست اختيارات حرة مطلقة على الدوام، بل - أيضاً - هي التزام كامل بضرورة ارتباطه بالآخرين من حيث الفهم التام للعوامل، والظروف الاجتماعية التي أدت إلى تكوين مقوماتها الذاتية والاجتماعية معاً في ذلك المجتمع.

ولأن الحرية مسئولية اجتماعية بالدرجة الأولى، لذا فإن ارتباط الفنان بمجتمعه هو بداية حريته، حيث تبدأ تلك الحرية عندما يبدأ وعيه بالضرورات الاجتماعية، والطبيعية، ذلك لأن الحرية ليست حالة يعيشها الإنسان بمفرده، بل هي أفعال تجاه النفس، والمجتمع. لذا فهي مسئولية وعبء ينوء به الانسان تجاه المجتمع فلا تكون حريته فوضى، وبذلك تصبح الحرية هي ذلك التواصل المستمر مع الأشياء والآخرين.

وهذا ما يعنيه (جبريل مارسيل) حينما يقول :

"إن نشاطنا الحر ينحصر في قبولنا للوجود ومشاركتنا فيه، وهذه المشاركة **"Participation"** هي في نظر (لافل) جوهر الحرية الإنسانية"[٣].
وبهذا يصبح قبولنا لهذا الوجود، واستمرارنا فيه يعني مشاركتنا الفعالة، من حيث أن قبولنا له لم يأت تحت ضغط الضرورة بل محاولة لخلع مظاهر عبوديتنا.

---

(١) انظر : محمود أمين العالم "معارك فكرية" - دار الهلال - القاهرة ١٩٧٠ - ص١٠٦.

(٢) د. أحمد عبد العزيز - بحث لنيل درجة الدكتوراه في فلسفة الفنون بعنوان (الإبداع في فن النحت الحديث بين الحرية والإلزام) - جامعة حلوان - ص١٣

(٣) "جبريل مارسيل" نقلاً عن د. زكريا إبراهيم "مشكلة الحرية" - مرجع سابق - ص٢٠٧.

ويقول د. زكريا إبراهيم فى كتابه "مشكلة الحرية":

"الحرية الأخلاقية، أو حرية الاستقلال الذاتى "Automonte" وهذا النوع من الحرية هو ذلك الذى فيه نصمم ونعمل بعد تدبُّر وروية، بحيث تجيئ أفعالنا وليدة معرفة وتأمل. فنحن لا نشعر بأننا أحرار حينما نعمل بمقتضى أول دافع يخطر لنا على بال، وحينما نتصرف كموجودات غير مسئولة، بل نحن نشعر بحريتنا حقاً حينما نعرف ما نريد، ولماذا نريده، أعنى حينما نعمل وفقاً لمبادئ أخلاقية يقرها عقلنا وتتقبلها إرادتنا.."[1].

وإذا كانت أنصبة الناس من الحرية مختلفة فى الحقيقة، فإن حرية الفنان تسبق حريات الآخرين من حيث أنه طراز آخر فى الحقيقة، ذلك لأن حريته مبدعة ومكتشفة، فهو يخلق نفسه بنفسه فى إطار مبتكر وأصيل، والفن بذلك يصبح أكثر الأشكال تعبيراً عن تلك الحرية بصدق، على أن هذا التعبير الصادق يتناسب تناسباً طردياً مع مدى القدرة على تحرر الفنان من ضرورات العيش، واحتياجات الحياة العملية، ولا يرقى الفن إلى مستوى الإبداع والخلق إلا بعد تخطى تلك الحواجز، ليجيئ نشاطه معبراً عن النزوع نحو الحرية، والرغبة فى تحقيق الذات على حساب المعوقات، والضرورات التى تفرض عليه، بل "إن الوجود الإنسانى فى صميمه توتر مستمر بي الحتمية والحرية، وسعىٌ دائب لخلق الحرية على أشلا الضرورة : فليست الحرية إرادة متعسفة تقول للشئ كن فيكون، وإنما هى نشاط مستمر تسعى من وراءه الإرادة إلى تحرير ذاتها بالاستناد إلى وسائط المادة وإمكانيات الروح"[2].

لذا فإن الحرية ليست حالة، بل هى فعل. أى الخروج بها من دائرة الوجود الضمنى إلى دائرة الوجود الفعلى، وليس الوجود فى حد ذاته سوى تحقيق الذات، والتعبير عن الحرية من خلال ما يقوم به الإنسان من نشاط يقصد به تحرير ذاته.

ونرى العقاد يربط بين الفن والحرية، وينسب إلى الفنان أعلى درجة من درجات الحرية، وهى القدرة على الإبداع، إلا أنه يرى أن الفنان ليس حراً حرية مطلقة فيقول :

"ليس النشاط الفنى خروجاً عن كل قاعدة، وانطلاقاً فى فضاء مطلق ليس به أدنى مقاومة، وإنما النشاط الفنى طلاقة نفس تحيل العوائق إلى وسائط وتتخذ من الضرورات أدوات للتحرر"[3] وبذلك تصبح حرية الفنان حرية مقاومة لكل أشكال

---

(١) د. زكريا إبراهيم – مشكلة الحرية – المرجع السابق – ص٢١.

(٢) المرجع السابق – ص٢١٧.

(٣) عباس العقاد – نقلا عن د. محسن محمد عطية – غاية الفن – دار المعارف – القاهرة ١٩٩١– ص٢١٣.

الضغط والقهر فهى فعالية نشطة ومستمرة، فالحرية - إذن - ليست تلقائية، ولا خروج على كل ما هو مألوف، بل هى طاقة يخرج بها الإنسان من تلك القيود، والشروط، وهو فى سبيله إلى التحرر والتى تعتبر بمثابة القوى التى يستند إليها الإنسان فى نشاطه التحررى، بل نستطيع القول : بأن الحرية لا تنمو ولا تتطور إلا بتلك القيود، والشروط، والعوائق بل والاختيارات، والتى تتمثل فى معظم الأحيان فى العقائد، والتقاليد، والعادات وغيرها... وشعورنا الدائم بنقص حريتنا هو عين سعينا الدائم لإكمال تلك الحرية لتنحصر قدرتنا على التحرر من هذا النقص بين ما هو كائن وما يجب أن تكون عليه تلك الحرية، وذلك لتحقيق ذواتنا وشخصيتنا.

"واذا كان للفن وظيفة تحريرية أو تطهيرية، وذلك لأنه يمثل نشاطاً إيجابياً تتجلى فى قدرة الفنان على التحرر من انطباعاته وأحاسيسه..."[١].

لذا فإن مهمة الفنان لا تنحصر فى التعبير عما يدركه بالحدس فقط بل فى قدرته على التأثير، والتعبير. وهنا نستطيع القول بأن حريته تلك قد استحالت إلى حرية إيجابية فعالة عاملة تتحمل مسئولياتها.

ويقول (سارتر) فى هذا المعنى :

"ومن ثم فالإنسان فى الوقت الذى يكون فيه حراً كل هذه الحرية، يكون مسئولا مسئولية لا تقل عما يتمتع به من حرية، فعلى قدر ما تكون الحرية تكون المسئولية. لأن الإنسان عندما يفعل لا يفعل لنفسه فحسب، وإنما يُشَرّع للإنسانية كلها، ويشعر فى الوقت نفسه بأنه مسئول مسئولية كلية شاملة"[٢].

وعلى هذا فإن حرية الإنسان مشروطة بقدرته على تحمل مسئولياته والتزامه بها أمام الناس، والأشياء جميعاً. فهؤلاء بالنسبة له عوائق أمام تحقيق حريته، ومقاومتها واجبة حتى يستطيع أن يترجم حريته إلى أقوال وأفعال، وفى هذه المقاومة يولد الصراع الذى يتيح الفرصة أمام الإنسان لكى يوّلد حريته بل لكى يوجد، والتزام الإنسان بالمواقف تجاه الآخرين يستتبعه بالضرورة إدارك قيم إنسانية جديدة، ومن خلال هذا الإدراك يتجاوز الإنسان مواقفه الخاصة إلى ما هو أعم وأشمل، ويتطلب هذا وعياً يكفى للإنخراط فى المجموع، أو بما نسميه المجتمع، ومن هنا فإن الحرية التى أتحدث عنها لا تبعد عن فكرة الواجب الأخلاقية إلا أنها لا تظهر إلا عن طريق ما يعترضها من عقبات، وضرورات.

---

(١) د. زكريا إبراهيم - فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - مرجع سابق - ص٩٧.

(٢) جان بول سارتر - نقلا عن مقال بعنوان "مسرح المواقف عند سارتر" - مجلة الفكر المعاصر - دار الكتاب العربى - القاهرة - العدد ٢٥ - مارس ١٩٦٧ - ص١٢٢.

ويتحدث (العقاد) عن الحرية، والفن : فيربط بينهما من حيث أن كل منهما يتخطى بنا تلك العقبات والضرورات فيقول :

"الفن يشيع فينا حاسة الحرية، ويتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة، والعصر الذى يحصر الحياة فى نطاق واحد هو أخبث العصور، فعلينا أن نتخطى كل مظهر من مظاهر الجمود"[1].

وهنا يعطى العقاد قدراً أكبر من الحرية، ويتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة، وجعلها أغلى قيم الحياة. فما الحرية هنا سوى القدرة على تخطى الحواجز المادية والنفسية، وكذلك القدرة الذاتية على تكوين النفس، واختيار أسلوب أفضل فى الحياة.

الحرية - إذن - فيما عرضنا من مفاهيم عند الفلاسفة بصفة عامة، و سارتر خاصة. هى سمة إنسانية أو صفة ملازمة للإنسان وللفنان بالذات فى عمله الفنى، وقد لمنحنا فى ثنايا هذا العرض كله غياب القسر، والجبر. ومن ثم حرية الاختيار والإرادة كمرادف لمفهوم الحرية، ثم الحرية فى المعنى السياسى والاجتماعى ورأينا الحدود التى تحدُها لوجود الآخر فيما ينظم قانون المجتمع. وفرقنا بين أنواع الحريات المختلفة كتقسيم منهجى، وواضح أن حرية الفنان تدور فى هذه التقسيمات المختلفة ولكنها تحوى معها ككل حرية المسئولية، إذ لا حرية بغير مسئولية، لأنها بغير ذلك تصبح خاوية لا معنى لها، وعلى ما سبق فإن الحرية فى رأيى هى إثبات للشخصية وتقرير لوجودها الإنسانى الفعال، هذا الوجود الذى يتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه سلباً وإيجاباً، بل إن حرية الإنسان بشكل عام وحرية الفنان على وجه الخصوص تزداد كلما ازدادت مقاومته للقيود، ومعاناته من الشروط التى يفرضها المجتمع، وبذلك تنمو حريته وتتطور.

---

(١) عبد الفتاح الريدى "نقلا عن العقاد" فلسفة الجمال - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٨ - ص٧٣.

مفهوم الالتزام :

وهنا سنأتى إلى ثالث المفاهيم فى موضوعنا وهو الالتزام "Commitment" "ولعل هذا المفهوم لم ينتشر ويَشع إلا فى الأربعينات عندما نشر (سارتر) كتابه "الوجودية فلسفة إنسانية" ليؤكد فيه على التزام الإنسان بالرغم من حرية إرادته المطلقة، ومن هنا تحوّل هذا المصطلح إلى مصطلح شائع من علم الأخلاق، وعلم الاجتماع، وكذا النقد الأدبى، وارتبط بسلوك الفنان، ومدلول العمل الفنى ذاته، وبديهى أن يختلف مفهوم الالتزام عند (سارتر) عن مفهومه فى الفلسفة الماركسية، بل لعله قد جاءت فى مواجهة المفهوم الماركسى لهذا المصطلح، ورفض (سارتر) بالإيمان بمفهوم "الخير للإنسان" عند الماركسيين، وأضاف أن الالتزام ليس بالضرورة مرتبطاً "بقضية" وإنما هو التزام الإنسان إزاء نفسه، وإزاء حريته فى التفكير والعمل، وإزاء احترامه لنفسه[1].

ولقد ظلت قضية الالتزام أحد أهم قضايا الدراسات الجمالية والنقدية منذ ذلك التاريخ، وحتى وقتنا هذا، ويعنى أصحاب الدعوى إلى الالتزام أن ينتمى الفنان أو المبدع لأفكار ومبادئ معينة فى إنجاز عمله الفنى، مما يدفعه إلى الالتزام بها واعتناقها، والدفاع عنها، ويصبح الفنان بهذا المعنى صاحب رسالة ولا يسمح لخياله أو حدسه أن يتجاوزها فهو مرتبط بها. والالتزام بهذا المعنى يحمل فى مضمونه قيم رفيعة تحمل على الاعتراف بقيم الفنون والدور الذى تؤديه فى المجتمعات.

وكلمة "الالتزام" فى اللغة العربية مشتقة من ألزم فالتزمه أى اعتنقه، ثم أصبح استعمال الكلمة فى المعانى الفنية، والأدبية بمعنى المشاركة فى قضايا الجماهير والعمل على حل مشكلاتهم، واستخدم اللفظ "الالتزام" بمعنى التعهد والارتباط بهذه القضايا بصفة خاصة"[2].

"وكلمة الالتزام قد تكون ترجمة عربية غير وافية لكلمة "Engagement" وهى فى قصورها شبيهة بالترجمة الانجليزية "Commitment" والكلمة تفهم فى الفلسفة على ثلاثة معانٍ :

١ – الالتزام بمعنى الإخلاص أو الولاء لهدف أو مشروع بعكس الانعزال فى برج عاجى.

٢ – الالتزام بمعنى الارتباط بشكل محدد من أشكال السلوك، فالملتزم هنا عكس المنفلت أو اللامنتمى.

---

(١) سامى خشبة – "قاموس مصطلحات فكرية" – المكتبة الأكاديمية – ١٩٩٤ .

(٢) د. محمد عزيز نظمى – "القيم الجمالية" – دار المعارف – القاهرة ١٩٨٤ – ص١٥١.

٣ - الالتزام بمعنى الانطلاق الفلسفى أو المذهبى على أساس مبادئ محددة، ومع ذلك فإن (سارتر) يميز بين التزام الذات إزاء نفسها بأنه يعنى التعهد الحر لا مجرد الإنغماس أو التورط*. فهو يعبر بذلك عن الالتزام كما يجب أن يكون"[١].

ولعنا نزيد المعنى السابق توضيحاً وتأكيداً إذا ما عرضنا لمفهوم الكلمة فى "الموسوعة البريطانية"

"إن الالتزام هو سلوك حر يتوافق مع جوانب الابداع الفنى، وهو ينبع من ضمير الفنان ووجدانه ومثاليته، وهو نوع من الشعور بالمسئولية الأدبية تجاه قضية أو مبدأ أو مشكلة، بحيث ترتبط جميعها ارتباطاً وثيقاً بحياة الإنسان"[٢].

ولقد فهمنا من عرض المفاهيم السابقة أنه من المهم أن يظل الملتزم ملتزماً باختياره الحر دون قيد أو شرط، وهذا الالتزام الحر هو نقطة الانطلاق الواعى من الخضوع الأعمى للغرائز إلى السيطرة عليها واتخاذها أدوات للتحرر.

ولقد كان للأيديولوجيات الحديثة - وتأثيرها المباشر على الفنون والآداب - الفضل فى ظهور مصطلح الالتزام؛ لما تعكسه تلك الأيديولوجيات من متغيرات اجتماعية متلاحقة لهذا العصر الذى نعيشه، لذلك فقد جاءت كلمة "الالتزام" لتعبر عن موقف كل منا تجاه العالم الذى يعيشه، بل ومسئوليته تجاه الآخرين، وعلى الأخص الفنان الذى يلتزم باتخاذ موقف تجاه عصره سواء أكان متفقاً أو معارضاً. المهم أن يشارك فى الواقع الذى يعيشه، ويعبر عنه بصدق وإحساس، بوصف الفنان يلعب دوراً أساسياً فى مجتمعه، فلا يكتفى بدور المشاهد، أو يردد شعارات زائفة، لذلك نرى أن مصطلح الالتزام أكثر ما يكون وضوحاً فى مجالات الإبداع كالفن والأدب، وهذا ما قصد إليه "ماكس أديريث" عند حديثه عن الالتزام فقال : إنه "يعنى - أى الالتزام - مشاركة الفنان فى شئون عصره ومجتمعه، ولابد أن تكون هذه المشاركة فعالة، ونابعة من وعى تام. أى أن الأدب الملتزم يجب أن يحمل فى طواياه رؤية الفنان لقضايا عصره، وأن تكون له رسالة وغاية. فالمبدع لا يعيش معزولاً عن المجتمع، أو لا ينبغى أن يعيش فى برج عاجى، بل إن ثمة علاقة تفاعل بالتأثير والتأثر قائمة بينه

---

* التورط : يقصد بتعبير التورط "**Involvement**" الانسايق اللا إرادى أو الذوبان فى حركة المجتمع دون وعى، على عكس الالتزام الحق الذى هو إعتراف واع بالتورط.

(١) إسماعيل المهدى - انظر مجلة الفكر المعاصر - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - العدد الخامس والعشرون - مارس ١٩٦٧ - ص٩٦.

(٢) **Encylobidia, Britanica, London, 1966, V.1, P.158.**

وبين مجتمعه"[١].

وأرى أن تلك العلاقة القائمة بين الفنان ومجتمعه لا تحد من حريته فى التعبير عما يرى، وقدرته على الأداء الفنى السليم، لأن حرية الفنان بداية يجب أن تكون مكفولة له من قبل المجتمع ليستطيع أن يعبر ويصدق عنه، فإذا ما آمن الفنان بقيم هذا المجتمع وملكت عليه إرادته – ويستوى فى ذلك أن تكون تلك القيمة قد اهتدى إليها الفنان من تلقاء ذاته أو أن تكون قد دُفِعَ بها من قبل المجتمع إلى نفس الفنان – فإن ما يصدر عن نفس الفنان من إبداعات فنية أو سلوكيات شخصية تصبح نابعة من تلك القيمة، ولا يمكن أن نسميها إلزاماً، بل هو التزام يحقق حرية الفنان.

ولعلنا فى تعريف مفهوم "الإلزام" نزيد معنى "الالتزام" وضوحاً.

---

[١] ماكس إديريث – أدب الالتزام – مرجع سابق – ص١٩٠.

الإلــزام "Obligation" :

لابد مــن التفريـق بيـن مفهـوم الالـتزام بمعنـاه السـابق الشـرح - وبيـن مفهـوم الالزام وما يعنيه من ضغط وقسر، ويكون فيه الفنان موجهاً بحيث ينحصر إنتاجه الفنى لصالح طبقة معينة، أو مبدأ معين، بل ويتناول موضوعات معينة، كما حدث فى الكثير من البلدان الاشتراكية، فالإلزام هو نقيض الحرية، "وهو نوع من التكليف بأداء عمل أو اعتناق فكر ما بصرف النظر عما إذا كان هذا الفكر أو العمل متلائماً مع الشخص المكلف به، وتركيبته النفسية والذهنية والروحية، وعلى هذا يترتب أن يكون الإلزام - خاصة فى الإبداع - نوع من الطمس والقهر والإلغاء **"Obliterate"** وكلها معانٍ ضد الحرية، تصبغ الأعمال بالتكلف، وعدم السماح بممارسة غيره، بل ويتعدى ذلك فى مجال الإبداع الفنى إلى اتباع نوع من الأدوات والتقاليد الفنية المحدودة دون الخروج عنها مع أى ظرف من الظروف"[١].

وعلى ما سبق فإن كان هناك إيمان مبدأ أو فكرة أو أسلوب فيجب أن ينبع أولاً وأخيراً من داخل الفنان فلا يفرض عليه فرضاً، وإلا جاء عمله الفنى مفتقداً لعنصر الصدق فى التعبير والأداء فيصبح أثراً مصنوعاً لا حياة فيه.

ويرى (بندتوكروتشى) **Benedettocroce** "أن الفن إذا انقلب إلى مواعظ اخلاقية أو وطنية فلا يخرج عن كونه درساً فى الأخلاق أو الوطنية، وفى هذه الحالة لا يصبح فناً"[٢].

ومن هنا فإن مفهوم الالزام يأتى على عكس مفهوم الالتزام من حيث أن الثانى يعبر عن قدرة الإنسان "الفنان" على الاختيار الحر دون قسر أو إلزام بمواقف معينة.

الإلتزام الجمالى :

الالتزام بشكل عام له جوانب عديدة يمارسها الفنان فى حياته : كالالتزام تجاه الذات، والمجتمع، والعقائد، والأفكار وغيرها.
إلا أن هناك جانباً هاماً من جوانب الالتزام لم أتطرق إليه، وهو جانب الالتزام بالقيم الجمالية - من قبل الفنان - وهى قيم عامة تنطبق على كل ما هو له كيان مادى بغض النظر عن الأسلوب أو المدرسة التى ينتمى إليها هذا الكيان، أو دوره ووظيفته فى الحياة، والقيم الجمالية أحد الجوانب الهامة فى العملية الإبداعية من حيث إنها القدرة

---

(١) انظر : د. أحمد عبد العزيز "رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه بعنوان الإبداع فى فن النحت الحديث بين الحرية والالزام، مرجع سابق، ص١١.

(٢) د. محمود البسيونى - الفن فى تربية الوجدان - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨١ - ص١٩٦.

على إعطاء الأشياء المادية أشكالاً تتفق وما تحمله تلك الأشياء من مضامين وأفكار، وكذلك لما يتحدد على أثرها مدى القدرة الإبداعية عند الفنان.

ويقول "روب جرييه" :
"التزام الكاتب هو وعيه التام بمشاكل لغته، وإيمانه بأهميتها القصوى وإصراره على حلها من داخل اللغة ذاتها"[1].
كذلك نرى أن التزام الفنان التشكيلى بحل مشاكل لغته الدشكيلية هو أحد أهم جوانب الثراء الفنى لدى الفنان.
وفى مجال تقييمنا لمعنى الالتزام المدرسى أو الالتزام بالقيم الجمالية، نجد أنه التزام أصيل من حيث انتماء الفنان إلى مدرسة فنية معينة أو أسلوب معين **"Styl"** يستطيع من خلاله أن يعبر عما بداخله، دون أن يتعارض هذا مع الالتزام الأعم بقيم المجتمع.
وعندما يتطابق هذا الالتزام الخاص، والعام، فإن العمل الفنى يخرج بصورة معبرة عما بداخل الفنان من صدق فى الأداء والتعبير، وموقف الفنان الصادق من الطبيعة موقفاً إيجابياً فهو لا يحاكيها وإنما هو حر يأخذ عنها ما يناسبه بأسلوبه الخاص ملتزماً بقيمه الجمالية، والحرفة الفنية، وهو هنا التزام نوع من التكنيك أو الأسلوب المدرسى، وينطبق هذا أكثر على الفنان فى العصر الحديث إذ لم يعد ملتزماً بموضوعات أو مفاهيم سياسية معينة، بل تخطى هذا إلى مفهوم الفنان الخاص باهتمامه بمشاكل عمله الفنى، وكيفية التعبير عن جماليات الشكل حسب روية الفنان الخاصة.

ولكن السؤال الذى يطرح نفسه الآن هو : هل هناك نقاط اختلاف بين الالتزام الخاص المتمثل فى الانتماء المدرسى والقيم الجمالية وبين الالتزام العام بقضايا المجتمع ؟!! أم أن هناك هناك نقاط التقاء ؟؟!

وللإجابة عن هذا التساؤل أقول أنه إذا كان الفنان الصادق دائماً ما يشعر بأنه صادر عن أصالة فى إنتاجه الفنى رغم التزامه الأخلاقى والدينى والاجتماعى فإنه لا يشعر بما يقيد حريته أثناء انتاجه لعمله الفنى فى نطاق هذا الالتزام الجمالى "أو المدرسى". والالتزام بقضية معينة كأن تكون سياسية أو دينية أو أخلاقية هى محور الالتزام العام، والالتزام الجمالى لا يقل أهمية عن الالتزام العام، لأنه يستمد – أى الفنان – قيمه الجمالية الخالصة من مدرسة ما أو تيار أو نزعة معينة يلتزم بها الفنان التزاماً ذاتياً، وينتج أعماله فى إطارها العام ومفاهيمها الخاصة.

ونميز هنا بين القيم الجمالية، والقيم الأخرى المجردة وهو أن القيمة الجمالية

---

[1] ماكس أديريث – أدب الالتزام – مرجع سابق، ص١١.

تحوى قيمتها فى ذاتها، بينما القيم الأخرى لا تعدو عن كونها وسائل لتحقيق غايات أخرى. وبهذا نكون قد قيمنا العمل الفنى دون خروجه عن مجاله النوعى الإستاطيقى. "على أنه يمكن التوفيق فى قضية الالتزام بين مجمل ما يلتزم به الفنان من آراء، واتجاهات وأيديولوجيات، وبين التلقائية أو الذاتية فى التعبير الفنى، ذلك أن الفنان إذا ما وقر فى نفسه الالتزام وأصبح مرتبطاً بأعماق ذاته فإنه فى هذه الحالة يكون ملتزماً ذاتيا، أى أن ما يصدر عنه من آثار فنية، إنما يكون نتيجة للالتزام والتلقائية الذاتية معاً"[1].

والممارسة الفنية فى الأصل تستند إلى القيم الجمالية كأساس فى العملية الإبداعية، ولا يمنع هذا من ارتباطها بغيرها من العناصر كعنصر الالتزام الدينى والأخلاقى مثلاً. حيث يصبح الفن فى خدمة تلك الأغراض فى بعض جوانبه، وقد يتعايش الفنان تلقائيا، وفى حرية تامة مع تلك القيم الغير جمالية فيأتى عمله الفنى متطابقاً بين القيم الجمالية، والقيم النفعية، فيصبح التزام الفنان ذاتيا ومواكبا لأفكار عصره، بل ومعبراً عنها أفضل تعبير ولنا فى هذا أمثلة كثيرة، فنرى الفنان المصرى القديم، وقد واءم بين الالتزام بقيمة الجمالية، وبين الالتزام بقيم العقيدة والأخلاق السائدين، كذلك كان الفنان المسلم، والأمثلة كثيرة، ولقد تعددت أساليب التعبير بتعدد المدارس وتعدد الصور يفسر لنا تلك العلاقة القائمة بين الالتزام الذاتى تجاه القيم الجمالية من ناحية والتزامه تجاه قيم مجتمعه من ناحية أخرى.

"والالتزام يعنى الإيمان بقيم ومبادئ، وهو مسألة داخلية تنبع من إدراك الفنان، وعقيدته، ونموه الذاتى، وهذه القيم يمسها الفنان حينما يمارس الفن ويجد نفسه بتلقائية مدفوعاً إليها ومغموراً بها"[2].

ومن العرض السابق اتضح أنه ليس ثمة تعارض بين الالتزام الخاص بالقيم الجمالية والالتزام العام المتمثل فى القضايا المختلفة فى المجتمع.

---

(١) محمد عزيز نظمى – القيم الجمالية – مرجع سابق – ص١١.

(٢) د. محمود البسيونى – الفن فى تربية الوجدان – مرجع سابق – ص١٩٧.

الخلاصـــة :

عرض الباحث فيما سبق للمفاهيم الثلاثة الأساسية التى يدور حولها البحث من الناحية النظرية، أعنى الفن، والفنان والحرية، ثم الالـتزام، وبـالرغم مـن الجـدل الكبير الذى أقيم حول تلك المفاهيم إلا أنه ليس ثمة تعارض بينهمـا، فالسلوك الحـر لابـد وأن ينطوى على قدر من الالتزام. والقول بأن الفنان حـر حريـة مطلقـة ينطـوى علـى قـدر كبير من التناقض حيث أن حرية الفنان تسعى دائماً إلى أن تتحقق علـى أرض الواقـع، ولـن يتـاح لهـا هذا إلا مـن خـلال الواقـع نفسـه الـذى يتمثـل فـى مجموعـة العوائـق، والضروريات التى يلتزم تجاهها الفنان ويحـاول تحقيق نفسـه مـن خلالهـا، وهـو بذلـك لا يقف من الحياة موقف المشـاهد بـل المشـارك. ومـن هنـا فـإن الفنـان يجد نفسـه فـى موقف الحر الملتزم معاً وفى آن واحد، واختيار الحرية سبيل للحياة هو عيـن الالـتزام، بل هو على أقل التزام تجاه هذه الحرية، أو فلنقل أن الالتزام هـو جوهـر الحريـة، إذن فـالأصل فـى إيماننـا المطلـق بالحريـة هو شـعورنا الأخلاقـى بتحمـل مسئولية أفعالنـا، والفنان الحقيقى فى الكثير من الأحيان مطبوع بمشاكل مجتمعه ملتزم بها، ولا يمكن أن يفرض العزلة على نفسه، أو بالأحرى لا نفرضها نحن عليه، فهو عضـو عـامل وهـام فى المجتمع يأخذ منه ويعبر عنـه ويشـاركه أحداثـه، حتـى أن "سـارتر" اعتـبر إمسـاك الفنان عن أن يدلى برأيه نوعاً مـن الالـتزام لأنـه ينطـوى بالتـالى علـى تسليمه بـالأمر الواقع، وموافقته له، وهو هنا التزام سلبى.

إذن فالحرية ليست شيئاً مجرداً ومطلقاً، بل ترتبط بحقيقة واقعة لأنها بغير ذلك لن تخرج عن كونها فوضى تهـدم أكـثر ممـا تبنـى، ولذلـك جـاءت نـداءات الكثـير مـن الفلاسفة – ومنهم هيجـل – بـأن ليس ثمـة تعـارض بيـن الحريـة والالـتزام، ولا يجـب الفصل بينهما.

"إن الفهم الواعى والحقيقى للحرية يجب أن يتضمن التزاماً من نوع ما، وعلـى حد قول هيجل ".. حينما تكون الحرية غير مرتبطـة، والالـتزام بـلا حريـة،... تصبـح الأمـور مجـرد أشـياء مجـردة.. "تركيبـة" فكريـة لا تمـت للواقـع والحقيقـة.." ... إذن فالحرية نسبية ومرتبطة ومشروطة بالالتزام، ومع إحساس المرء بالوعى بحريته يشعر إلى حد ما بالالتزام علـى الأقل تجاه حريتـه هذه، حرصـاً عليهـا، وإبقـاءً علـى تـأكيد وجودها مع ما يحيطها من ظروف وملابسات"{[١]}.

والتقريب بين أطراف المفاهيم الثلاثة : الفن والفنان – والحرية – والالتزام –

{[١]} هيجل، نقلا عن : حسن سليمان – حرية الفنان – مرجع سابق – ص١٥٤

لا يخلو من حقيقة ثابتة لأنَّ الحرية لا تربو عن كونها التزام باطنى ينبع من داخل الفنان فهو ملتزم التزاماً ضمنياً، وحقيقياً وأصيلاً من خلال عملية الإبداع الفنى.

وتشكل المفاهيم الثلاثة - السابق الإشارة إليها - البعد النظرى للدراسة ثم نجد البعد التطبيقى من جانب تناول الباحث فن النحت المصرى القديم من خلال هذه الزوايا الثلاثة، وإذن فلنجمل ما خلصنا إليه من عرض لهذه المفاهيم، وقد وجدنا مفاهيم الحرية فى تقسيماتها المنهجية المختلفة، وأكدنا على إيماننا بمفهوم الحرية الإنسانة لا الجبرية. ثم عرضنا لمفاهيم الالتزام وأوضحت الفرق بين الالزام والالتزام، وإن كان الالزام قد عنى فى مجمله نوعاً من الإجبار الخارجى من المجتمع أو السلطة القائمة للفنان أو الفرد للاتجاه نحو فكرة أو مذهب أو سلوك معين، دون ضرورة من وجود إيمان عند الفرد الفنان بهذا الاتجاه الملزم له، إلا أنه ليس من الضرورى من وجهة نظر الباحث أن يكون ثمة تعارض بين الإلزام الخارجى والتزام الفنان إذا ما جاء هذا الإلزام متفقاً مع رؤية الفنان نفسه وقناعته، فقد لا يشعر الفنان نفسه بوقع هذا الالزام عليه من حيث هو قيد على حرية الفنان بصفة عامة، بل إنه فى هذه الحالة لا يصبح إلزاماً.

الحرية - إذن - خاصية إنسانية، بل هى مقوم الوجود الإنسانى ذاته كما ذكر عند سارتر، وهو ما أذهب إليه معه، وهى أوضح ما تكون عند الفنان فى ممارسته لإبداعه الفنى.

وأما الالتزام بالمعنى الذى عرض له الباحث فسوف نجد أن الفنان ملتزم بوصفه حراً إذا فهمنا أن الالتزام هو تعبير عن المسئولية، والفنان يعبر عن اختياره كما يعبر عن قناعته الجمالية والفكرية أو قل رؤيته فى شتى القضايا التى يطرحها من خلال إبداعه الفنى ذاته، وإذن فإننا أمام إنسان خاصيته الأساسية ومقوم وجوده الحرية، وفن وفنانٌ له هذه الحرية فى أوضح صورها، والتزام يأتى نتيجة ضرورية للحرية والتى تعنى الاختيار والرؤية الخاصة المُعبر عنها فى سياق عمل المبدع.



الفصل الثانى

العوامل التى دفعت بالفنان المصرى القديم إلى الالتزام



مقـــدمة:

ليس هناك فن من فراغ أو في فراغ، بل هناك دائماً فنان يبدع، وجمهور يتلقى هذا الابداع، أى أن هناك دائماً طرفين للمعادلة الفنية، هما العمل الفنى، والجمهور، أو الفنان، والمجتمع، وكلا الطرفين يؤثران فى بعضهما البعض. والإنتاج الفنى فى عصر ما، هو إفرازات مكثفة لهذا المجتمع فى تلك الفترة، فالفنان دائماً مرآة عصره، بل استطعنا من خلال التراث الفنى للحضارات المختلفة التعرف على الكثير من عادات، وتقاليد، وأفكار وشعوب تلك الحضارات، بل أكثر من هذا تعرفنا على الكثير من السمات الشخصية لأفراد الشعوب التى أفرزت تلك الحضارات، فالفن من أهم صور الحياة على الأرض، فبه عرف الإنسان التقدم عندما بدأ يشكل أول آداة؛ لتعينه على الحياة فى الغابة، وبه شكل الإنسان أسلحته الأولى التى استخدمها فى الصيد، وبه ازدادت صلته بواقعه الاجتماعى عندما بنى وشيد عمارته، كذلك تعمقت صلته بفكرة البعث والخلود، فكانت الوسيلة التى استعان بها للتغلب على الفناء الذى لابد لاحقه، وأيضاً ارتبط الفن بالدين ارتباطاً وثيقاً بإنشاء المعابد والكنائس والمساجد.

وشكل الفن - كأحد النشاطات الهامة فى المجتمع - على مدار التاريخ حلقات متغيرة متواصلة وحُدِّدَت ملامحه أكثر فأكثر كلما خطا الإنسان خطوة نحو التقدم فصار لكل حضارة سمات، وخصائص تختص بها فنون أهلها، واختلفت تلك السمات والخصائص باختلاف أفكار، وطبيعة، وديانة تلك الشعوب، وما تحمله من آمال وآلام تجاه الحياة الدنيا والآخرة معاً. وظل الفنان على مدار التاريخ الإنسانى كله يمثل أهم ظواهر هذا التاريخ، بل إن الفنون هى سجل الأمم، والشعوب، ولا مفر من أن العلاقة قائمة بين الفنان ومجتمعه، لذا أصبح لزاماً علينا دراسة تلك العلاقة التى نشأت بين الفنان كفرد يعيش فى مجتمع من جهة، والعمل الفنى كنتاج طبيعى لتلك العلاقة من جهة أخرى، ومدى المؤثرات التى تقع على الفنان من هذا المجتمع، ومدى استجابته، أو رفضه لها:

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو :

ما مدى ارتباط الفنان المصرى القديم بقضايا مجتمعه، وعصره والتزامه بها ؟

وما أثر تلك القضايا وهذا الالتزام على انتاجه الفنى ؟!

وللإجابة عن هذا التساؤل يجب أن أدرس الظروف الاجتماعية، وما تحمله من أفكار، ومعتقدات سواء أكانت سياسية أو عقائدية، وكذلك دراسة العلاقة الطبقية، وما تحمله من تناقضات، وأفكار ناتجة عن تفاعلاتها، ولا يمكن لنا تحليل، ودراسة العمل الفنى خارج نطاقه الاجتماعى، ولعل هذا ما دفع "أرنست فيشر" فى كتابه ضرورة الفن إلى القول : "ولكننا إذا لم نطبق علم الاجتماع على الفنون، واذ لم نبحث الأسباب

الاجتماعية الكامنة وراء موضوعاتها وأشكالها ومضمونها وهي متغيرة باستمرار، فسنجد أنفسنا بعيدين تماماً عن الواقع. ومهما يبلغ من ذكاء تحليل كهذا، ومهما يبلغ من قدرة صاحبه على رؤية التفاصيل، والمشكلات الخاصة، فإن ذلك التحليل لن يستقيم على قدميه ما لم يعترف بأن المضمون - أى العنصر الاجتماعي في نهاية الأمر - هو العامل الحاسم في الفن، وهو الذي يحدد الأسلوب"[١].

ومن هنا يتضح لنا أهمية دراسة العلاقة التي تربط الفنان المصري القديم بمجتمعه ومدى التزامه بقضايا هذا المجتمع، على اعتبار أن الفن ارتبط منذ قديم الأزل بأقدس عقائد الإنسان، وأسمى أفكاره وأرفع قيمه، فالفن هو همزة الوصل بين الناس في المجتمع، وهو وثيق الصلة بحياة الجماعة سواء من ناحية الإبداع أو القواعد الفنية أو حتى في التقدير الجمالي.

والطابع العام أو الأساليب المختلفة التي أفرزتها الحضارات القديمة كانت نتاجاً طبيعياً لهذا الحوار المنسجم بين الفنان، ومجتمعه من جهة وإبداعاته الفنية من جهة أخرى، فالفنان ملتزم بفكر مجتمعه سواء أكان فكراً عقائدياً "او دنيوياً، وهو ما يميز تلك الحضارات القديمة بشكل عام، والحضارة المصرية القديمة بوجه خاص، حيث ارتبط العمل الفني بمفهوم العقيدة والذي أوجد شكلاً معيناً يتفق ومفهوم هذه العقيدة.

"فإذا ما نظرنا إلى الطابع العام أو الأسلوب في الفنون القديمة، فسوف نجدها وقد انتظمت تحت ما يسمى "الطراز Style" فمثلاً الفنون المصرية القديمة نجدها وقد اتجهت جميعاً نحو السعي؛ لتأكيد فكرة عقائدية مثالية محددة "الحياة الأخرى والخلود" فهي نتجت عن عقيدة ذات شكل وطقوس معينة، فالكل منتظم في مكانه، متجه نحو البؤرة، ملامح سكونية الطابع نحو عمق الجواهر ورسوخ الأداء"[٢].

والعملية الإبداعية عند المصريين القدماء لم تكن منفصلة عن عملية الخلق التي أوجدت عالمهم الخاص، وحفظتهم على الدوام - على حد قول سيريل الدريد - والذي يشير - أيضاً - إلى :

"أن مفهوم الفن كما هو الآن، لم يكن معروفاً في مصر القديمة، رغم الدور الحيوي الذي قام به الفنانين في إيجاد وتطوير الأشكال المادية لتلك الحضارة"...

---

[١] أرنست فيشر "ضرورة الفن" - ترجمة : أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة- ١٩٨٦ - ص٢٠٠ .

[٢] د. أحمد عبد العزيز- مرجع سبق ذكره ، ص٨

ويضيف "أنه إذا كان هناك وعى لدى المصريين القدماء بالفن فإنه لا يخرج عن إدراكهم للتجربة الدينية"[١].

وتأكيداً لما سبق تقديمه فسوف يعرض الباحث للأسباب التى أدت إلى التزام الفنان المصرى القديم بأنماطه الفنية المعروفة، وكذلك أساليب معالجاته الفنية.

---

[١] سيريل ألدريد – الفن المصرى القديم – ترجمة د. أحمد زهير – مراجعة د. محمود ماهر طه – مطابع هيئة الآثار المصرية – القاهرة – ١٩٩٠ – ص١١.

(١) العقيدة وأثرها على التزام الفنان المصرى القديم

العلاقة بين الفن والعقيدة علاقة قديمة وأزلية، ويكفى أن نلقى بنظرة عابرة على تاريخ الإنسانية - والتاريخ المصرى القديم على وجه الخصوص - لكى نتأكد من تلك العلاقة ومدى صدقها. فهما بالتأكيد مرتبطان ارتباطاً لا ينفصم - حتى أننا لنكاد نشك فى أنه ليس هناك فن عظيم دون ارتباط وثيق بالعقيدة، ويخرج من هذا التعميم بالطبع بعض - وليس كل - الأعمال الفنية التى أنتجت بعصر النهضة وثورة الفن التى تلتها.

ولقد ظل العنصر العقائدى يعمل عمله فى فن الإنسان البدائى كما فى الفن المصرى القديم، وإنه لمن الصعوبة بمكان الفصل بين الفن، والعقيدة، بل إن ابتكارات أحدهما تعتمد على تعاليم الأخرى، وعلاقة التغير، والتطور بينهما قائمة لا محالة، ففن الإنسان البدائى جاء على قدر وعيه بتجربته الدينية - أو العكس إن جاز لنا التعبير - وكذلك كان الفن المصرى القديم منذ أسراته الأولى.

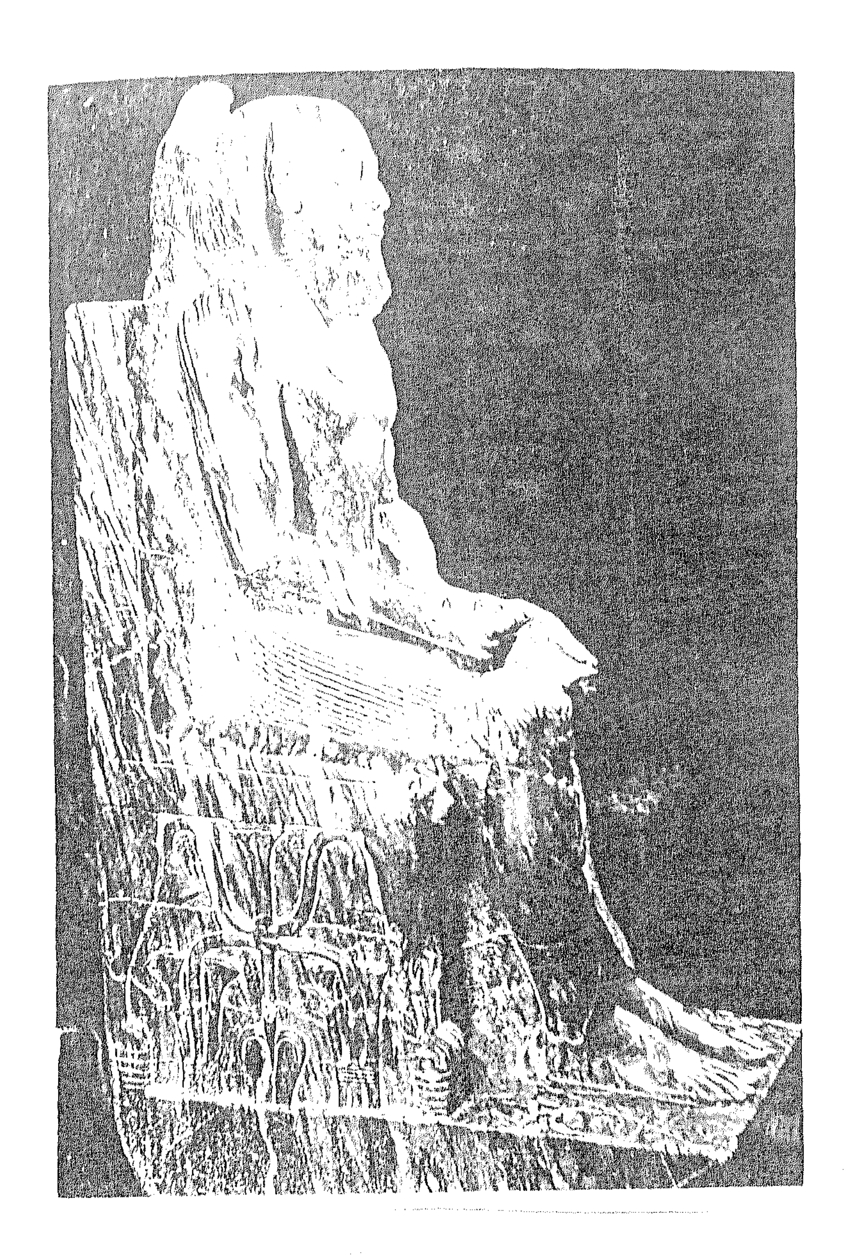
"ولا شك فى أن العقيدة هى القوة المسيطرة على مشاعر المصريين، وغيرهم من شعوب العالم القديم، فكان الفرد فى بادئ الأمر يتضرع لربه؛ ليدرأ عن نفسه السوء؛ ويجزيه الخير، ولكنه فى الوقت ذاته يريد أن يحتال على قضاء حوائجه المستعصية عليه فنجد أن الإنسان قد اعترف بأنه فى كل الأزمات محوط بقوى خفية خارجة عن نطاق فهمه، ولم يكن فى استطاعته أن يقاومها بما فى متناوله من وسائل، وقد حاول أن يستميل هذه القوى بالتضرع تارة، وبالفن تارة أخرى، والواقع أن الدين والسحر هما وليدا هذا المجهود الإنسانى المزدوج"[١].

فلقد جاء دور الكهنة ليشابه دور الفنانين المبدعين، وإن صح القول فإن ما عرف بالديانة المصرية القديمة هو من إبداع الخيال وإلهام العقل لدى السحرة، والكهنة، مثلما كان الفن من إبداع الفنانين فلا غرابة إن وجد الكاهن الفنان، أو الفنان الكاهن، ولا غرو فى أن نجد هذا الارتباط الشديد بين الفن، والعقيدة فى الحضارة المصرية القديمة وإلا بماذا نفسّر هذا الاختلاف فى القيم الجمالية "التشكيلية" بين فن الإنسان البدائى فى عصوره المختلفة، والمتأخرة، وفن الإنسان المتحضر فى عصر الأسرات الأولى ؟!!. أليس اختلاف قيم عقائدهما هو أحد أهم أسباب هذا الاختلاف؟!!. هذا إذا أخذنا فى الاعتبار أنه لم يطرأ تغيرات اجتماعية وثقافية كبيرة فى تلك الفترة.

بل أكثر من هذا وجود فن رسمى يحمل من سمات القوة، وخصائص النبل بما يتفق وفكرة البعث، والخلود (شكل ١) وفن غير رسمى يحمل من سمات الضعف، والزوال

---

[١] سيريل ألدريد - الفن المصرى القديم - مرجع سابق - ص١٥.



شكل (١)

تمثال من حجر الديوريت للملك "خفرع"

(الجيزة - الأسرة الرابعة - المتحف المصرى)

ما يتفق والغرض الذى شكلت من أجله (شكل ٢) حتى فى استخدام الخامات التى نفذوا منها أعمالهم، وهذا ما سوف أتناوله بالدراسة والتحليل فيما بعد.

وهنا أذكر أن حيوية الفن المصرى القديم مرتبطة إرتباطاً وثيق الصلة بشكل ما من أشكال العقيدة فى عصوره المختلفة، وليس غريباً أن يتأثر الفنان بالفكر الدينى فيصبح إنتاجه ذا صبغة رمزية فيمثل المعبد صورة مصغرة للكون من حوله.
ويقول (سيريل ألدريد): "فلقد أدرك المصرى تماماً أن الدنيا من حوله صندوقية البناء، يقطعها محوران نظيران رئيسيان متعامدان. الأول هو المجرى العام للنيل من الجنوب إلى الشمال، أما الثانى فهو خط عبور الشمس من الشرق إلى الغرب فى صفحة السماء، وكانت السطوح المتلامسة فى هذا المحيط تحدّد ككيانات مستقلة بحيث تظهر فى أى معبد مصرى مكتمل... لذلك نجد المعابد المصرية مكعبة الشكل تماماً كأنها نموذج للدنيا يوم خلقت"(١).

كذلك يمثل التمثال رمزاً من رموز الخلود، مما جعلهم يسرفون فى نحت تلك التماثيل فى مقابرهم، ومعابدهم لتقمصها أرواحهم الخالدة عندما تهبط من عالمها السماوى، كما نقشوا كل ما يتصل بالحياة الدنيا والآخرة فى مناظر على جدران تلك المقابر، أملاً فى أن تستفيد بها أرواحهم فى عالمها غير المنظور (شكل ٢).
"ودفعت عقائد الديانة المصرية فنون أهلها دفعاً حثيثاً متصلاً، وكانت أوضحها أثراً فى هذا الدفع عقيدة البعث والخلود، فقد اندفع المصريون تحت تأثيرها إلى الاهتمام البالغ بعمارة مقابرهم باعتبارها من بيوت الأبدية، واستمروا يطورون معابد الشعائر الأخروية ومقاصيرها، ويتفننون فى تشكيل أجزائها وتزيين تفاصيلها باعتبارها وسيلة من وسائل تحقيق الخلود"(٢).

ويتضح لنا أن الفن المصرى القديم أكثر ارتباطاً بالنظم الدينية، وعلى الرغم من أن النظم الدينية، والأخلاقية، والسياسية عناصر غير جمالية فى العمل الفنى، إلا أنه لها تأثيرها الفعال عليه، ذلك لأن منجزات الفن دون شك تخضع لظروف المجتمع وعاداته وتقاليده. وهذا يفسر لنا ارتباط الفن بالعقيدة، والأخلاق، والسياسة كقيم غير جمالية. إلا أن هذا الارتباط يُحدث تغييراً أساسياً فى العناصر الإستاطيقية للصور الجمالية، وكذلك فى حرية الإبداع الفنى، وبصفة عامة فى أساليب التعبير وصوره

---

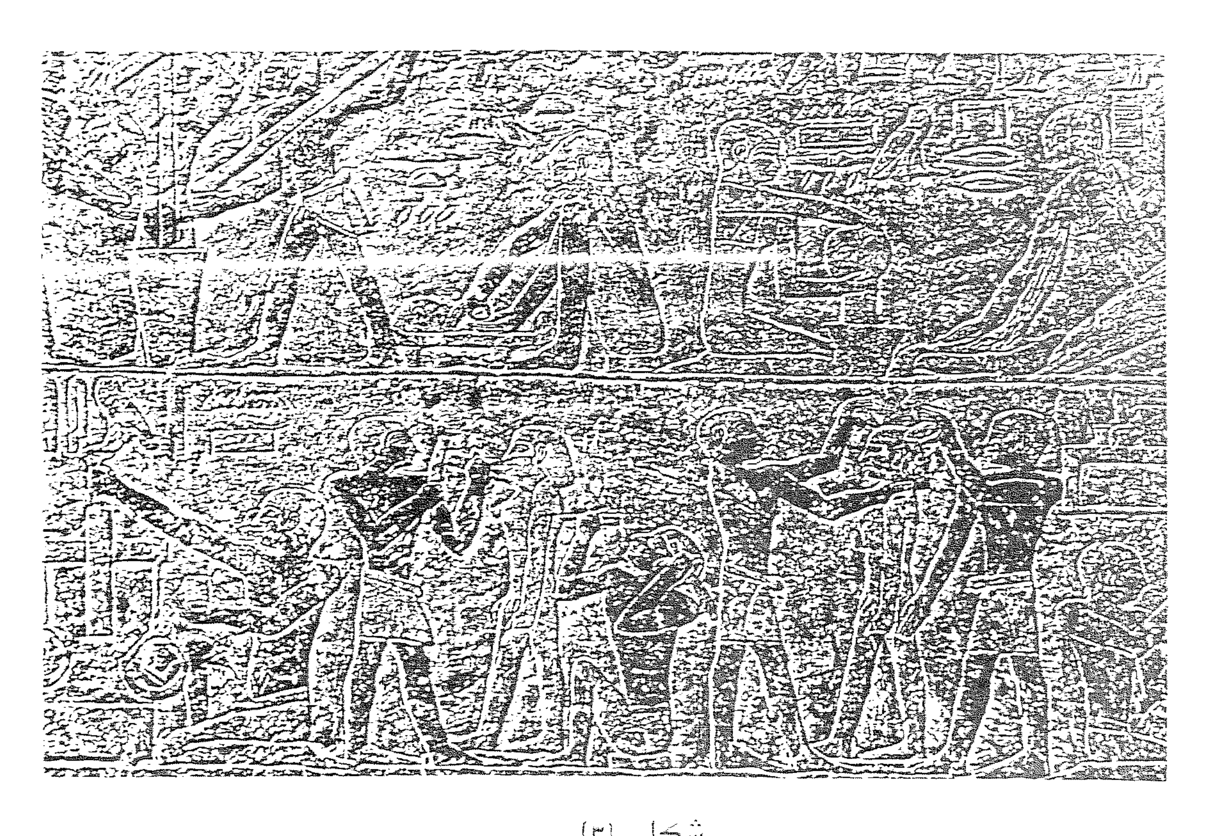
(١) سيريل ألدريد – المرجع السابق – ص١٥.

(٢) نخبة من العلماء – تاريخ الحضارة المصرية – المجلد الأول "العصر الفرعونى" – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – بدون تاريخ – ص٢٨٣.



شكل (٢)
تمثال لأحد الأتباع من الخشب الملون
(الدولة القديمة - أواخر الأسرة السادسة)





شكل (٣)

نحت بارز يمثل مجموعة من الأنشطة اليومية ـ حجر جيرى ملون

(الدولة القديمة ـ الأسرة ٥ ـ سقارة)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المختلفة، وبارتباط الفن بهذه القيم تعددت وظائفه واتضحت لنا الصورة الحقيقية للالتزام.

ونخلص مما سبق أن القيم الجمالية فى العمل الفنى تتدخل فيها عناصر غير جمالية - كما سبق أن أوضحت - تعبر عن التزام الفنان تجاهها كما يظهر لنا أن هناك تطابق بين القيمة الجمالية وغيرها من القيم بقدر إيمان الفنان والتزامه بها، وصدورها عن طواعية، لا عن قسر وإلزام.

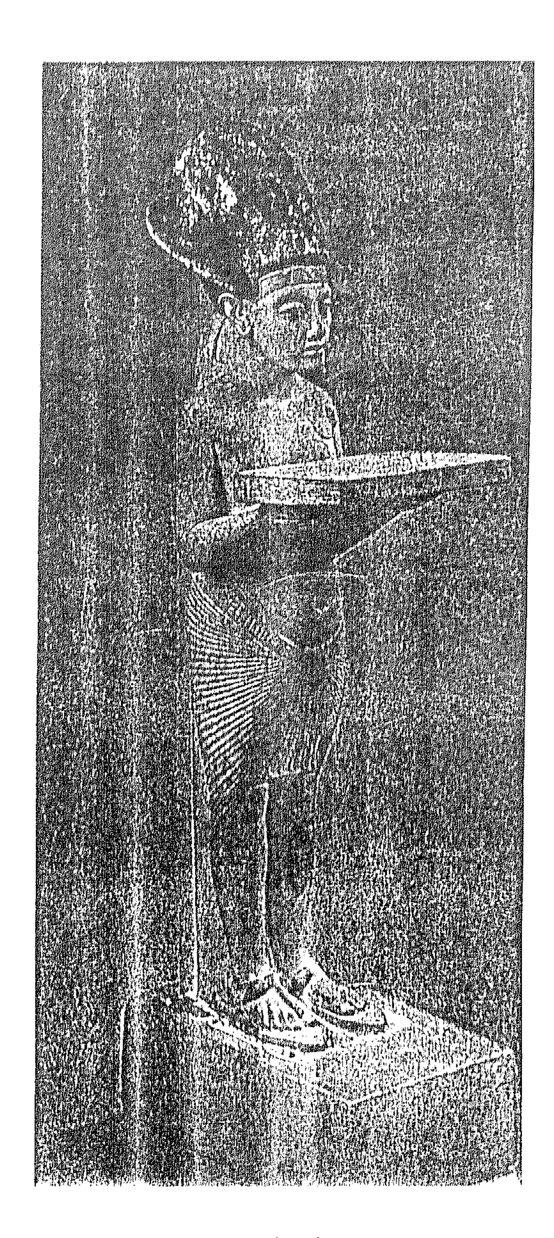
كما يرى د. محمد على أبو ريان أن "لهذه النظم الدينية - كعامل غير جمالى- تأثيرها الفعال فى حياة الجماعة، وفى النشاط الفنى بوجه خاص،.. ولا شك أن دراسة النظم الاجتماعية للشعوب البدائية تطلعنا على مدى تغلغل الدين فى حياة الجماعة، وكذلك نجد تأثير الدين على الفنون واضحاً فى مختلف العصور، فقد كان إلهام الفنان المصرى القديم من مبادئ الدين المصرى القديم، وقد تأثرت فنون العمارة، والنحت، والرسم، والموسيقى بالنظام الدينى عند قدماء المصريين"[١].

ومما هو جدير بالذكر أن للعقيدة والالتزام بمبادئها أثره الواضح على الفنان المصرى القديم، وما ينتجه بالتالى من أعمال فنية، فعلى سبيل المثال نجد فى (شكل ٤) هذا الأثر واضحا حيث نرى تمثال الملك يحمل مائدة القرابين بين يديه، ويقدمها للآلهة وهو تقليد دينى معروف فى مصر القديمة، كذلك نلحظ هذه النظرة الصوفية والوقفة الخاشعة الثابتة، وكأنه يتهجد بالصلاة أمام الإله، كما نلاحظ أن الأقدام مضمومة فهو فى حالة من الثبات على عكس ما اعتدنا رؤيته فى التمثال المصرى القديم حيث القدم اليسرى تتقدم إلى الأمام فهو فى حالة سعي دائم، إضافة إلى أن نظرة التمثال غالباً ما تكون إلى أعلى قليلاً من تلك النظرة، وهنا نرى أن الموضوع الدينى الذى اختاره الفنان قد أثر على التمثال فأضفى على ملامحه جو من الهدوء والسكينة ورقة فى الملامح.

كذلك نرى فى (شكل ٥) أن الفنان قد تأثر بفكرة الخلود من حيث الكتلة التى تشبه إلى حد بعيد الشكل المكعب حيث نرى قدرتها على مقاومة العوامل الجوية، والبيئية المختلفة، فالسطوح مشدودة عريضة دون اللجوء إلى التفاصيل الدقيقة، أو الخروج بأجزاء الجسم عن الكتلة العامة للتمثال، مما يعطيها تلك القدرة على المقاومة.

---

[١] د. محمد على أبو ريان "فلسفة الجمال" - مطابع دار المعارف الجامعية - الاسكندرية - ١٩٨٨ ص٢٠٩، ٢١٠.

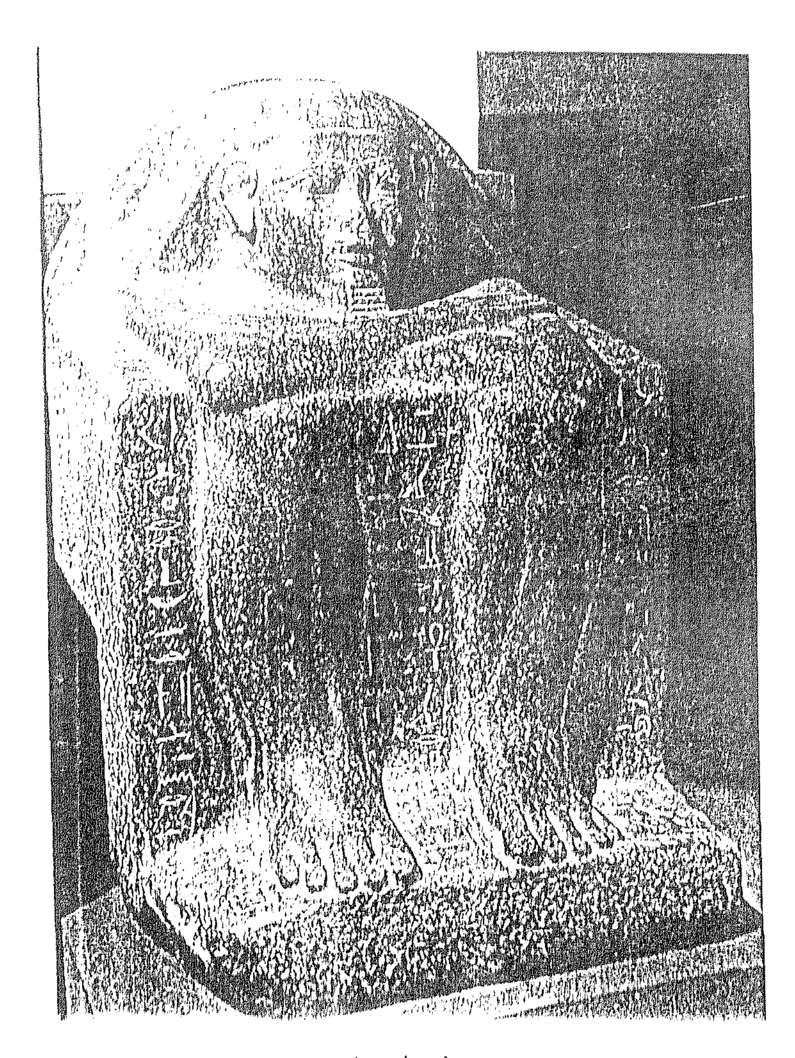


شكل (٤)

تمثال للملك "أخناتون" وهو يقدم القرابين - حجر جيرى ملون

(الأسرة ١٨ - الدولة الحديثة - المتحف المصرى)





شكل (٥)

التمثال المكعب، ويعتبر أحد الأنماط الأصيلة لتمثال الكتلة المقرفصة

من الجرانيت (الأسرة ١٢)

(٢) الواقع الاجتماعى وأثره على الفنان المصرى القديم

"إن الواقع – الذى ينتظم ما هو مادى موضوعى، وما هو وجود إنسانى – ليس ثابتاً جامداً بل هو فى تغير دائب، ويحدد "صورة" الواقع فى كل مراحل تطوره. خبرة الإنسان فى سيطرته على الطبيعة، وعلاقاته فى المجتمع.
وما دام الفن يعكس علاقة نوعية بين الإنسان وعالمه الطبيعى والاجتماعى – بين الانسان وواقعه بالمعنى الشامل السابق – فإن "نموذج الواقع فى الفن متطور بتطور هذا الواقع نفسه. ومعنى هذا أن الفن انعكاس لواقع محدد"[١].

ولأن الفن شكل من أشكال الوعى الاجتماعى، وصورة من صور الثقافة، لذا فإن التطور التاريخى للفنون محكوم عادة بالتطور التاريخى للمجتمعات، ونحن هنا لا نقربهم بشكل آلى، لما للفن من استقلال نسبى وطبيعة نوعية خاصة، تتضمن تطوره وفق قوانينه الجمالية المميزة فى ظل القوانين العامة للتطور الاجتماعى، وبهذا يظل الفن يعكس واقعه الاجتماعى الذى ينمو فيه، ويعبر عنه، وهذا التعبير يتضمن "النسبى" المتعلق بالمناسبات التاريخية بل والدلالات الاجتماعية المحلية، وهو ما يتضمن فن المناسبة – كما يطلق عليه – وهو منقضى بانقضاء المناسبة، أما الفن الخالد فيتضمن ما هو ثابت والذى يتعلق بالدلالات الإنسانية العامة.

وإذا كان الفن يبدأ عندما يحاول الإنسان استثارة فكرة، أو شعور معين عاناه من قبل فى ظل تأثير واقعه الاجتماعى الذى يحيط به، فإن الفنان يحاول التعبير عن تلك الفكرة أو ذلك الشعور من خلال صور معينة تتشكل وفقاً لمستوى التطور الذهنى لدى هذا الإنسان، وأيضاً المادة المستخدمة كوسيلة للتعبير سواء كانت لوحة أو تمثال.

ولا شك فى أن الأشكال، والصور الفنية فى مجتمع ما من المجتمعات هى صياغة الحقائق ذلك الوجود الاجتماعى فى مرحلة ما من مراحل تطوره. وعلى هذا فإن أى نظام اجتماعى يعكس من خلال العمل الفنى رؤاه، ومواقفه، وعلاقاته، ولابد للعمل الفنى أن يُعبر عن موقفه تجاه هذا الوجود، والذى يحدد هذا الموقف بل ويفسره هو الواقع الطبقى فى هذا النظام لما له من قدرة على توجيهها.

(٣) الطبقية وأثرها على الفن المصرى القديم

لا يخفى على أحد ما للطبقية – وخصوصاً المسيطرة منها – من قدرة على توجيه الفنون للتعبير عن غاياتها، ورؤاها، ومواقفها، كذلك نحو تبرير مصالحها، وحمايتها، وبذلك تصبح الطبقات – بما تحويه من معارف، وثقافات ورؤى – هى أحد

---

[١] عبد المنعم تليمه – مقدمة فى نظرية الأدب – دار الثقافة للنشر – القاهرة ١٩٩٠ – ص٨٩.

الأسس الهامة لتطور الفن في مجتمع ما من المجتمعات، والذى يستند بالضرورة إلى ثقافتين، وهما : ثقافة الطبقة المسيطرة، وثقافة الطبقة المسيطر عليها "المقهورة". وهنا لا نستطيع أن نقرر أن كلتا الثقافتين تعكس ثقافتها عكساً آلياً، بل لابد لها من أن تشارك فى صياغة ثقافة شعبها بأكمله، وهذا لا يتناقض إطلاقاً مع أن كل صورة من صور الفن تتمتع بقدر من الاستقلال النسبى، وأيضاً بقوانين تطور جمالية تنبع من طبيعة الفن النوعية، وهذا ما يؤكد خصوصية الفن على أى ظاهرة اجتماعية أخرى أو نشاط إنسانى آخر.

وهنا يذكر عبد المنعم تليمه أيضاً "أن قانون تطور الفن لا يبتعد عن قوانين تطور الوجود الاجتماعى عامة لأن الوجود الاجتماعى هو الأصل المفسر لكل نشاط ولكل علاقة. كما أنه لا يبتعد عن قوانين التطور الثقافى خاصة، لأن الفن صورة من صور الوعى الإجتماعى، وظاهرة من ظواهر الثقافة، لكنه – أى قانون تطور الفن – لا يتطابق وتلك القوانين تطابقاً كاملاً على الرغم من عمله وفق حقائقها العامة"[1].

وهنا أود أن أشير إلى أن الفن بذلك يعكس بشكل عام حركة الواقع المتغير أبداً، لذا لابد من أن يكون نموذج هذا الواقع فى الفن متغير أيضاً وهو ما يطلق عليه التطور فى الفن، فالتطور يقصد به التغيير، أما التقدم فيقصد به التغيير إلى الأفضل. ولا يجب أن نغفل حقيقة هامة وهى أن تغير الواقع الاجتماعى وتقدمه قد أثر تأثيراً عميقاً على تطور الفنون، وقد أمد الفنون بخبرات تكنيكية تساعده على التشكل، والتحقق، وبخبرة واسعة وبخصائص المواد، وكذلك بتراكم معرفى كبير أتاح للفنون قدر من التنوع والتداخل.

(٤) علاقة الفنان بالمجتمع

إن علاقة الفن بالمجتمع تجرنا بالضرورة لمناقشة علاقة الفنان بهذا المجتمع، من حيث أنه إنسان قبل أن يصبح فناناً، فهو لا يعيش منعزلاً، بل يعيش فى بيئة اجتماعية يتأثر بها ويؤثر فيها.

والفنان إما ملتزم بما يشيع فى بئته الاجتماعية من قيم، ومبادئ، وأخلاق، – وأيضاً – قيم جمالية وتشكيلية، وهو وفق هذا عليه أن يقلد ما يشيع فى بيئته، بأن يكون نسخة جديدة من الفنانين السابقين عليه، أو المعاصرين له، أو يكون على هذا الفنان أن يتخذ موقف الثائر على تلك التقاليد الاجتماعية، والفنية التى تسود مجتمعه، وهو هنا يثور على شئ قائم بالفعل، فهو متعلق بمجتمعه أشد التعلق، فلا يقف موقف اللامبالاه، بل هى محاولة لتطوير مجتمعه من داخله، بل أقل ما أقوله أن ثورة الفنان هى موقف

---

[1] عبد المنعم تليمه – مقدمة فى نظرية الفن – مرجع سابق – ص١١٧.

يتخذه حيال مجتمعه الذى نشأ فيه، فهو فى الحالتين - تابعاً أو ثائراً - ملتزم تجاه هذا المجتمع.

ولا يمكن أن نغفل ما يكون فى عقلية الفنان من نزعات، ودوافع، وغايات فردية، ولكنه فى هذا - أيضاً - متأثر بمجتمعه، ولو على أقل تقدير بما يتيحه له هذا المجتمع من تطور فى الأدوات ووسائل التعبير، وتكنيكات العمل الفنى المختلفة.

والفنان - على ما سبق - ينتج آثاره فى ظل ظروف محددة من تطور العمل الاجتماعى من حيث أدواته وخاماته، وعاداته، وعلاقاته، لذا فإن تطور الفن موقوف على تطور الوجود الاجتماعى فى المجتمع، والفنان لا يستطيع أن يوقف الشروط والحدود التى فى عصره، وطبقته، ومكانه.

ويقول هاوسر : "إن التاريخ الاجتماعى للفن يؤكد - وهذا هو التأكيد الوحيد الذى نستطيع أن نقدم الدليل عليه - أن الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعة من الوعى الفردى - يحددها السمع والبصر - وإنما هى - أيضاً - تعبير عن نظرة إلى العالم يحددها المجتمع"[1].

وعلى هذا تكون الخبرة الفردية لدى الفنان الفرد أو حتى مجموع الفنانين لا تتكون بشكل مستقل عن التغيرات الاجتماعية التى تطرأ على مجتمع ما. فهذه الخبرة تختلف من مكان لآخر، أو من حضارة إلى أخرى، فهى تختلف مكاناً وزماناً.

ونتبين مما سبق أن القيم الجمالية فى الفن، وبالتالى الخبرات غير ثابتة نظراً لتغير معايير القيم الاجتماعية الأخرى كالعقائد، والديانات بل، والتغيرات الطبقية، والأحداث السياسية، فمعايير الفن فى الحضارة المصرية القديمة تأثرت أكثر بفكرة العقيدة، والسحر فى حين نجد أن الفن الرومانى مثلاً تأثر أكثر بالسياسة والحرب، كما أن الفن فى عصر النهضة تأثر بتحرر العقل.

ويتضح هذا من خلال السمات العامة لتلك الفنون، أو ما نسميه أسلوب "Style" والأسلوب هو التعبير العام عن فن عصر ما ومرحلة اجتماعية معينة نستطيع عليه من خلال السمات العامة لفنون تلك الفترة، والتى تتكشف من خلال معالجات الأشكال وما تتضمنه من قيم جمالية، وتشكيلية فى الكتل، والسطوح، والخامات المستخدمة وغيرها، وهذه السمات غالباً ما تسود فترة ما تكون فيها مرتبطة أشد الارتباط بمجموع الأشكال، والمفاهيم، والاتجاهات التى تسود تلك الفترة.

ولأن الفنون ليست أشكالاً فقط، بل أشكالاً تحمل مضامين مجتمع، وقيم،

---

[1] ارسنت فيشر - ضرورة الفن - مرجع سابق - ص١٥٦.

وأعراف جماعة لابد متأثر بها ومؤثر فيها، لذا فإنه من الخطأ دراسة الفنون على أنها مجرد أشكالاً، ومشكلات جمالية قائمة بذاتها، هذا بالرغم من أهمية متابعة هذه الأشكال "الأنماط"، وتلك المشكلات الجمالية، إلا أن الأعمال الفنية لا تظهر إلى الوجود لحل تلك المشكلات الجمالية فقط، بل تظهر للإجابة عن تساؤلات ترتبط بالمجتمع أولاً، ثم تظهر المشكلات الجمالية بعد ذلك من خلال الممارسة الفنية.

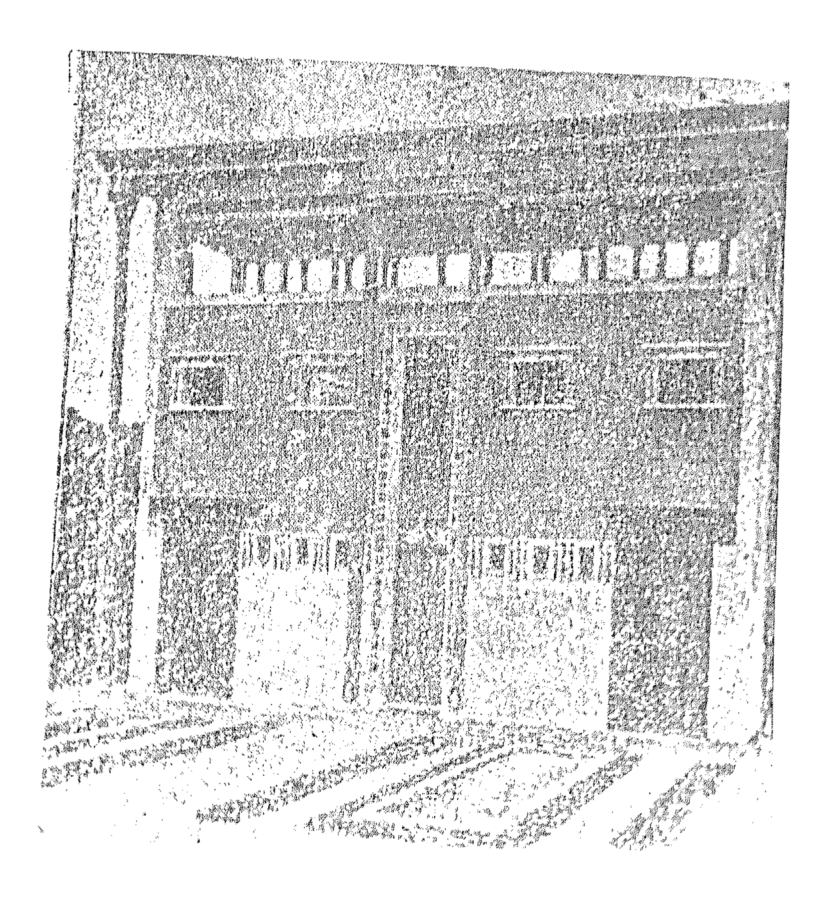
(٥) الشكل والتجربة الاجتماعية :

وهنا لا أريد أن أرفع من قيمة الموضوع الاجتماعي أو التجربة الاجتماعية للفنان على حساب القيمة الاجتماعية، أو الشكل، بل إن الفن في حقيقته تشكيلاً أي أن نعطى الأشياء، والموضوعات، أشكالاً من خلال قوانين هذا الشكل، فهو تجسيد لقدرة الفنان وسيطرته على المادة، واستخدامه للأدوات، فالشكل بذلك يصبح وسيلة الفنان للحفاظ على الخبرة البشرية، ونقلها للأجيال اللاحقة، كما أنها نظام ضروري للفن.

والشكل يرتبط أوثق الارتباط بالوظيفة التي يؤديها، سواء أكان هذا الشكل سكينا يقطع، أو تمثالاً يوضع فى معبد، أو نقش جدارى يسجل حدثا، وبعبارة أوضح إن الشكل يعبر بالضرورة عن غرض اجتماعي، بل إن درجة حيوية وجمال الأشكال - في أغلبها - ترتبط بقدرتها على أداء هذا الغرض وتلك الوظيفة، فالوظيفة أو الغرض هما المسئولان بالدرجة الأولى عن الشكل، ولقد مر التمثال المصرى القديم بتطورات كبيرة قبل أن يصل إلى هذا الشكل الذى عرفناه من خلال تلك الحضارة، فقد صنع فى المراحل الأولى السابقة من أجل آداء الغرض المطلوب مباشرة سواء ارتبط هذا بالسحر، أو العقيدة، ثم أمكنه آخر الأمر الاحتفاظ بشكل ذى مميزات ظاهرة، وأصبح بعد ذلك نمطا لإنتاج أشكال أفضل، ونستطيع القول أن الشكل هو الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صورة ثابتة.

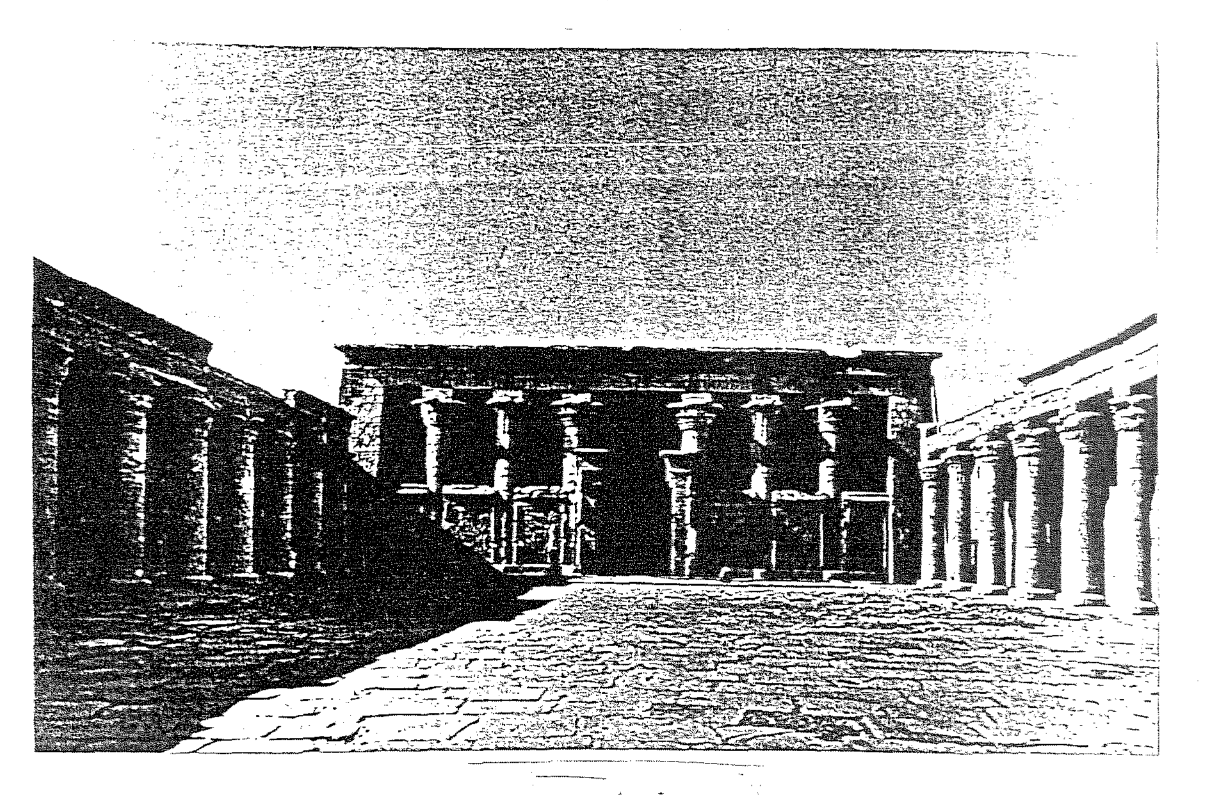
والفنان المصرى القديم أضفى على أشكاله قدر كبير من الإنسجام، والتوازن، والاستقرار بمراعاته قواعد التماثل - " Similarity " - فى أعماله الفنية، سواء أكان معمارياً كالمساكن أو المعابد (شكل ٦، ٧) أو فنياً مثل التماثيل (شكل ٨) وهذه الأشكال ظلت ثابتة لفترات طويلة دون تغيرات جوهرية فى الشكل، أو الأسلوب، أو النظرة العامة، إلا فى القليل النادر.

ويقول (جون ويلسون): "اعتقد المصريون أن ذلك التوازن الروحى الذى أعطته لهم الآلهة فى بداية تاريخهم يجب أن يظل بلا تغيير إلى الأبد، ومثل هذا الاعتقاد يمكن أن يرفع الخوف عن كاهل الناس ولكنه يرفع عن كاهلهم - أيضا - ضرورة استمرارهم فى البحث عن آلهة أخرى، أو ما يدبره هؤلاء الآلهة للناس،



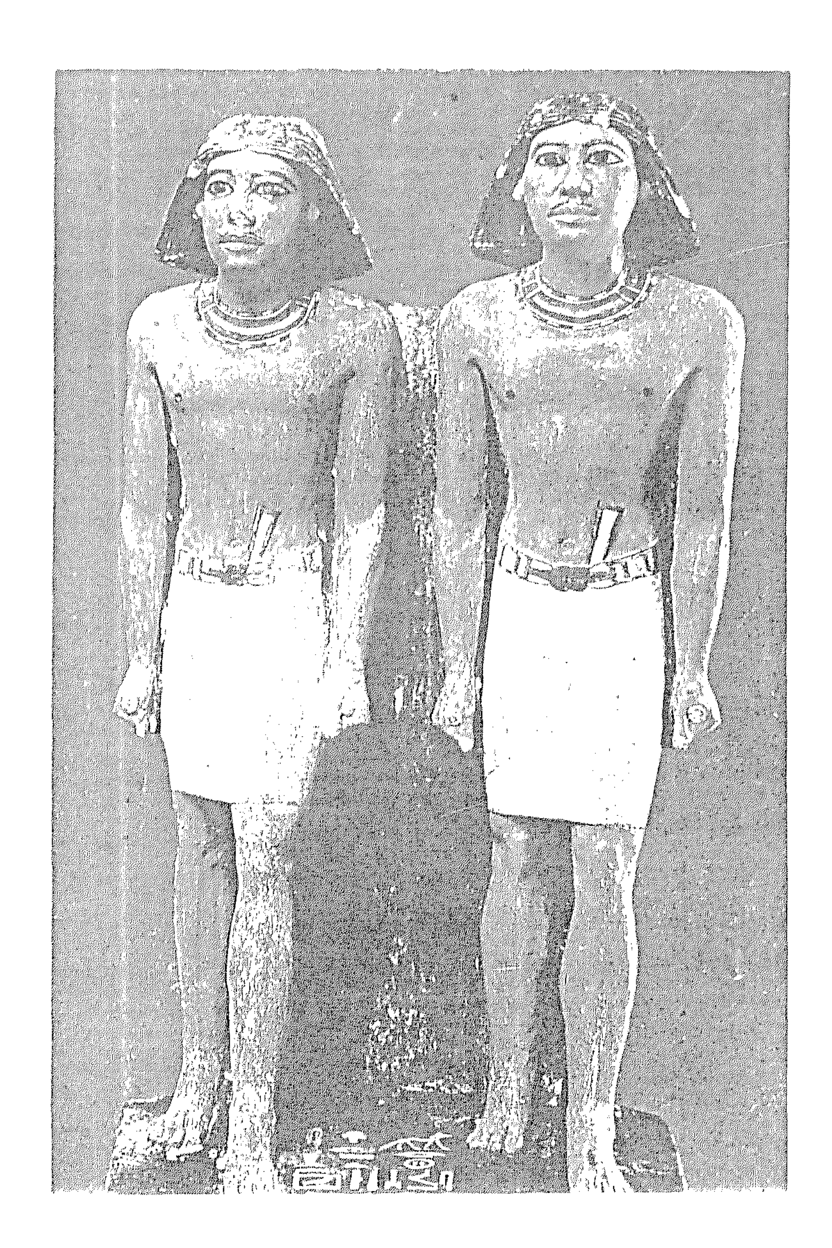
شكل (٦)

نموذج للمسكن المصري القديم



شكل (٧)
معبد فيلة





شكل (٨)

تمثالان لـ "نمـ عات ـ ست" من الحجر الجيرى الملون

(الدولة القديمة ـ الأسرة ٥)

فكانت مصر واثقة من قوتها ووصلت بها هذه الثقة إلى الحد إلى جعلها لا تحس بالحاجة إلى تجديد تلك القوة"[١].

وهذا يفسر لنا الثبات النسبى فى الفن المصرى القديم -فى الكثير من جوانبه- عبر تاريخه الطويل. ويؤكد هذا قول (ارنست فيشر): "إن الأشكال التى تنشأ من عمليات العمل الجماعية، والأشكال التى تتجسد فيها التجربة الاجتماعية، تميل إلى الثبات، ولا تقبل التغيير بسهولة"[٢].

(٦) نظام الحكم :

كان لنظام الحكم الذى اتبع فى الدولة المصرية القديمة أثره البالغ على التزام الفنان فى إنتاجه الفنى متأثرا فى ذلك بفكرة الملك الإله، أو ابن الإله، والتى ظلت مسيطرة طوال قرون طويلة على الحياة المصرية القديمة، فى كل جوانبها، وأوجهها، وفتراتها، حتى فى فترات الانحطاط، أو الضعف، فقد كان الدين، والدولة، والفن - بصفته يخدم كلتا الدعامتين- الدعائم الأساسية التى قام عليها هيكل الحضارة المصرية القديمة، بل إن ازدهار أحدهما يؤكد استقرار الآخرين، والدولة والدين كلاهما مرتبط بالفن ارتباطاً قوياً بحيث يتعذر القطع فى الصبغة التى تسيطر على الفن المصرى القديم، ملكية كانت أم دينية، وهاتان الطبقتان تداخلتا فى معظم الفن المصرى القديم. فالملك الإله متسلط على الحياة الدينية والدنيوية معاً، فهو يملك الأرض، وما عليها من معابد، وما تحتها من مقابر، وكان للموارد الضخمة التى وفرتها الدولة للفنانين أثر كبير فى توسيع نطاق البناء، بل وتوجيه جهود الفنانين نحو مشاغلها الخاصة.

ولذلك يتضح لنا كيف أن عهود الازدهار فى الفن المصرى القديم تقابل عهود ازدهار الملكية الفرعونية، لذا فإن تطور الفن عكس لنا تطور الملكية الفرعونية نفسها، بل إنه يرجع الفضل للدولة القديمة فى تركيز تقاليد الفن، ونماذجه الأولى، والتى قامت على أساس تقدير الآلهة المختلفة فى صورة الملك، وإظهاره فى وضعٌ خاص يستمتع خلاله بالشباب الدائم، فلا ينال منه الزمن (شكل ١)، ولقد أثر هذا على نوع الخامة التى تحقق له هذا المفهوم، وليس هذا فقط فى طريقة معالجته لأشكاله، فاستخدم أحجاراً صلبة، وفى تكوينات قوية لا تعطى الفرصة بسهولة للنيل منها، كذلك حافظ على وضعات تقليدية للتمثال سوف أوردها فيما بعد.

ولقد نتج عن التقسيم الطبقى فى المجتمع المصرى القديم أسلوبان فى تنفيذ

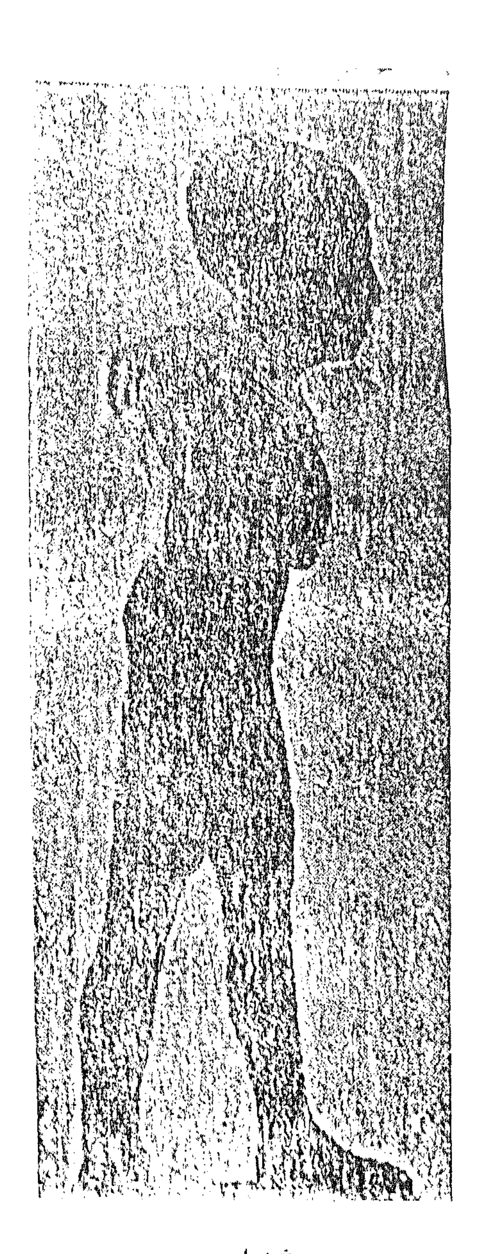
---

[١] جون ويلسون - الحضارة المصرية القديمة - ترجمة أحمد فخرى - النهضة المصرية - القاهرة - ١٩٥١ - ص٢٤٥.

[٢] ارنست فيشر - مرجع سابق - ص٢٠٢.

الأعمال الفنية، هما : "الواقعية المثالية" والتى تمثل طبقة الحكام "الأرستقراطية" وعلى رأسهم الملك، وهو ما يعرف "بالفن الرسمى" فلا مكان فيه لجموح الخيال، أو تصوير الملوك، والآلهة بصورة لا تليق بهيبتهم، ولذلك فقد انطلق من الواقع ليصوره فى أكمل وضع وأبهى صورة (شكل ٣٤، ٧١) وكان لحرص الملك على أجسادهم، وإيمانه بفكر البعث، والخلود أثره البالغ على الفنون، فتشكيل صورة الملك على هيئة تمثال هو بمثابة بعث للحياة من جديد.

أمًا الأسلوب الآخر والذى يتصل مباشرة بالطبقات الدنيا من الشعب ويُعرف "بالفن غير الرسمى"، أو "الشعبى" وهنا يظهر قدر أكبر من الحرية للفنان فى التعبير عن الواقع كما هو بكل عيوبه، ومميزاته، فلا إحجام عن إظهار عيوب خلقية، كترهل البطن، أو إنحناء بالظهر أو غيرها (شكل ٩، ١٠) بل إننا نستطيع من خلال الاسلوبين التعرف على شخص صاحب التمثال ومكانته فى الحياة الاجتماعية.

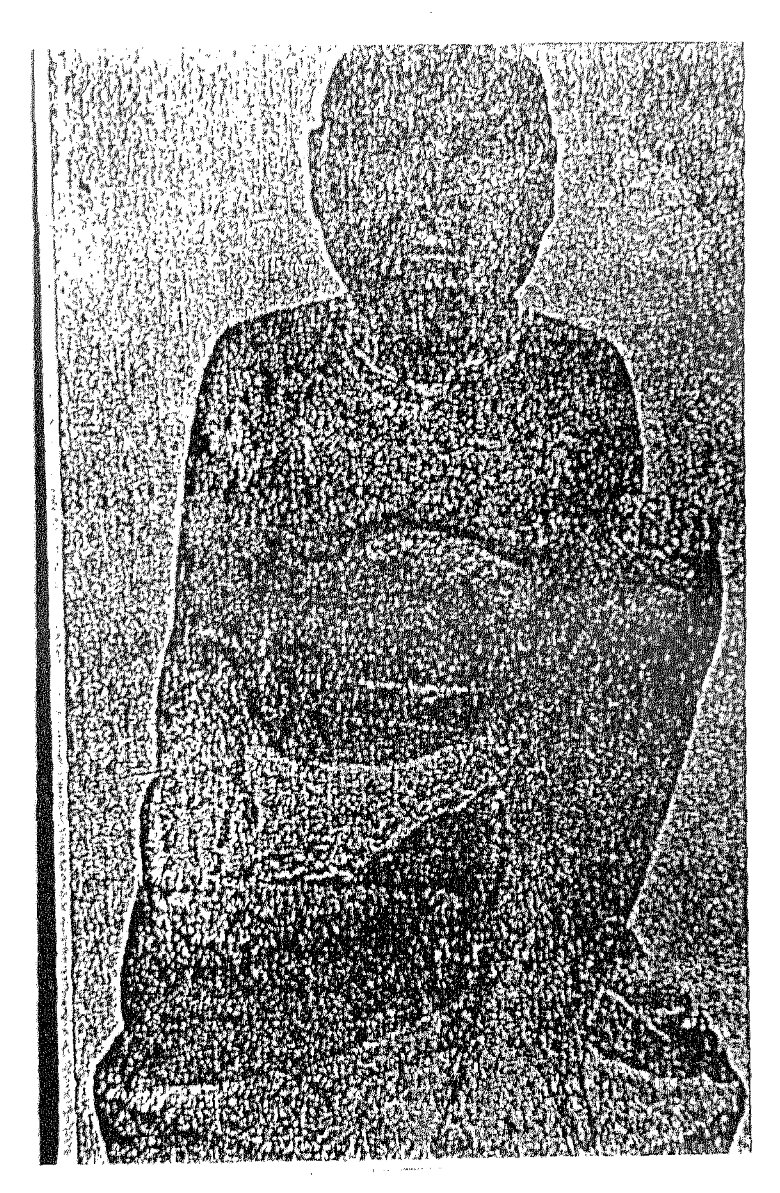


شكل (٩)

تمثال لأحد أفراد الشعب ويظهر فيه احديداب الظهر

وهو من الخشب الملون

(الدولة القديمة - المتحف المصرى)



شكل (١٠)

تمثال "حاروا"، وتظهر فيه عيوبه البدنية كما هى فالجسم مكتنز ومترهل

(العصر الصاوى)

طبيعة الالتزام عند الفنان المصرى القديم :

من العرض السابق للعوامل التى دفعت بالفنان المصرى القديم إلى الالتزام بالقيم الدينية، والاجتماعية بل والمجتمع بكل عناصره، نرى أنّ فكرة الالتزام فى أصلها تكاد تكون من أقدم عصور التاريخ متمثلة فى الوظيفة الدينية، والاجتماعية للفن، وذلك من خلال استعراض تاريخ الفنون ليتبين لنا هذا الارتباط الوثيق الصلة بين الفنان، والمجتمع، والدين من جهة، وبين القيم الاجتماعية، والقيم الجمالية من جهة أخرى، وهو ما يؤكد لنا عمق العلاقة بين الفنان وتعبيره الفنى عن الموضوعات، والمفاهيم الدينية والاجتماعية، وهنا أشير إلى أن الالتزام يعكس طبيعة إيمان الفنان بالشئ الذى يعبر عنه، إذا لم يظهر تناقض بين الشكل والمضمون، بل حدث تواؤم بين الفن كشكل وقضايا المجتمع كمضمون.

لذا فإن التزام الفنان المصرى القديم، ومشاركته الوحدانية لمجتمعه والمتمثلة فى المسائل الدينية، والأخلاقية، والاجتماعية، والسياسية، جاءت لتعبر عن مدى ارتباط هذا الفنان بمجتمعه، وما يشعر به تجاه الجماعة من آمال، وآلام، وما يبغونه من غايات، وأهداف، وليس ما يستغرقه الفنان من تأمل فردى للجمال ناسياً أو متناسياً شعور الجماعة، لذا كان يتعين علىّ أن أوضح مفهوم التزام الفنان المصرى القديم من خلال أبعاد مختلفة، كالبعد العقائدى، والاجتماعى والسياسى، وهو ما جعله يتحرك فى سياج من المبادئ، والقيم، والمضامين التى لا تخرج عن كونها عرفاً اجتماعياً سائداً، يعتنقه الفنان ثم يعبر عن تلك الطبيعة الثقافية والسياسية لمجتمعه وبيئته.

الباب الثاني

التحرر أحد مظاهر الفن المصري القديم



الفصل الأول

مفهوم التحور فى الفن المصرى القديم

(عصر أخناتون)



التحرر فى الفن المصرى القديم :

إن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع المصرى القديم - بل فى المجتمعات بشكل عام - صاحبَها تطور آخر فى الفنون، والآداب، من حيث اختلاف النظرة فى قيم، وأعراف وعقائد وديانات تلك المراحل.

ونرى الدكتور عبد المنعم تليمة يؤكد هذا فيقول: "والذى يحدد الفنون، والأنواع السائدة فى مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعى، هو الحاجات العملية، والروحية، والخبرات التكنيكية، والمُثل العليا الجمالية والفكرية، والعلاقات الاجتماعية فى هذه المرحلة"[١].

لذا فإن المبدأ العام فى نشأة، وتطور الأشكال، والأساليب الفنية يعتمد بالدرجة الأولى على وضع تاريخى، واجتماعى محدد فى مرحلة محددة، وهو محكوم -أيضا- فى طبيعته، ووظيفته بالوفاء باحتياجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الواقع التاريخى الاجتماعى الذى أفرز هذه الأشكال، والأساليب، والتى تعد استجابة للحاجة الجمالية فى هذا الواقع - كما أن تلك الأساليب، والأشكال الفنية لا تنشأ بإرادة فرد، ولا باتفاق مجموعة، بل هى جزء من هذا البناء الثقافى لتلك المرحلة من مراحل تطور هذا المجتمع.

والذى يفسر هذا النشاط الفنى فى الغالب هو مجموعة العوامل الفكرية، والعقائدية التى تصاحبه، حيث تتشكل النظرة والتوجيهات العامة فى المجتمع. وبهذا يصبح التفسير العلمى للظواهر الفنية مردوداً إلى الظواهر الاجتماعية، فتطور النشاط الفنى محكوم بتطور النشاط الاجتماعى، وسوف نلمس هذا بوضوح من خلال التعرض بالدراسة، والتحليل لفترة "أخناتون"، حيث يتمثل هذا الوضع جلياً فى تلك الفترة، وذلك من حيث التطور الظاهر فى الأشكال، والأنماط الفنية، وما صاحبها من تطور فى الفكر والعقيدة السائدين.

كما سيناقش الباحث حرية الفنان فى عصر أخناتون، وقدرته على التعبير عن تلك الفترة فى أعمال حملت سمات، وملامح تلك الفترة.
لذلك فإن الأسلوب الفنى فى عصر "أخناتون" نشأ تلبية لحاجة عملية، واجتماعية عامة، ولاختلاف العقيدة فى ذلك العصر، ولابد أن نذكر هنا أن هذا الأسلوب الجديد الذى نشأ فى عصر إخناتون لم يكن ليتحقق لولا أن الحواس الروحية، والخارجية كانت مهيأة

---

[١] د. عبد المنعم تليمة - مقدمة فى نظرية الأدب - دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٩٠ ص١٢٣.

لتلقى هذا الفن، وهذا التوجه العقائدى الجديد، وسوف نرى كيف أن هذه الثورة الاخناتونية كان لها إرهاصات كثيرة سبقت تلك الفترة.

وهنا أودّ أن أشير إلى شئ هام وهو أنه بالرغم من أن تطور النشاط الفنى محكوم بتطور النشاط الاجتماعى فى معظم جوانبه، إلا أن خصوصية الفن تدفعه إلى نوع من الاستقلال النسبى وفق قوانينه الجمالية التى تسير جنبا إلى جنب مع تطور القوانين الأخرى فى المجتمع.

ومن هنا لم يكن منشأ الفنون، وتطورها يتطابق آليا مع التطور الاجتماعى، وبدراسة الأعمال الفنية فى فترة "أخناتون" نستطيع أن ندرك العلاقات بين الأنماط الاجتماعية، وبين نوع الفن السائد بصورة واضحة، حيث نرى أن الفن فى تلك الفترة يعكس جوهر الواقع دون الوقوف عند الظواهر الخارجية، فتحديد هذا الجوهر يفصح لنا عن الموقف الفكرى، والدلالات الاجتماعية السائدة.

ومن هنا نرى هذا الانعكاس لجوهر الواقع فى الفن - وهو ما يعرف فى عصرنا الحديث بالمدرسة الواقعية فى الفن - فجاءت الأعمال الفنية فى عصر "أخناتون" متحررة إلى حد كبير من الأساليب الفنية السابقة عليها رغم التصاقها بالواقع.

وإذا كان الفنان فى عصر "أخناتون" خلع على حياته معناها، ومستقبلها فإنها فى الواقع قد انبعثت من حاضره، وماضيه، وبصفة خاصة فى طريقته فى الجمع بين هذا الحاضر، وذلك الماضى فى وحدة حية استطاع من خلالها أن يعبر عن واقعه الذى عاشه وعاناه.

بدايات التحرر فى عصر أخناتون :

لقد سبق فترة "أخناتون" فترة ظهرت فيها بعض سمات التحرر، وخاصة إذا عرفنا أن "أخناتون" قد اشترك فى الحكم مع "أمنحتب الثالث" لفترة من الزمن، ويقول "نيقولا جريمال": "إذا اتفقنا على وجود هذه المشاركة فلا يمكن تأكيد مدتها. إذ يرى البعض أنها بدأت فى العام (٢٨-٢٩) من حكم "أمنحتب الثالث" فى حين يفضل البعض الآخر العام (٣٧-٣٩) وفى الحالتين تبرهن فترة المشاركة فى الحكم على أن الأفكار التى مهدت "لثورة" العمارنة كانت من الانتشار بما يكفى ليظهر تأثيرها فى الأعمال الرسمية التى رأت النور فى السنوات الأخيرة من حكم "أمنحوتب الثالث"[١].

---

[١] نيقولا جريمال - تاريخ الحضارة المصرية - ترجمة ماهر جوريجانى - مراجعة د. زكية طبوزاده - دار القلم للدراسات والنشر - القاهرة - الطبعة الثانية - ١٩٩٣ - ص٢٨٧.

كذلك نرى أن الأعمال التى أنتجت فى عصر "أخناتون" تتسم بمزيد من التلقائية، والحرية عن سابقتها فى الدولة الوسطى، حيث أدخلت لغة التشكيل الواقعية على الفنون الرسمية بدلاً من النزعة المحافظة، فالمثالية الرسمية قد أخذت فى التراجع قبل عصر "أخناتون" وبالتحديد فى عهد الملكة "حتشبسوت" ثم "أمنحتب الثالث"، ويقول "سيريل ألدريد" فى هذا :

"وتحت سماء الفن المصرى كانت هناك قوى جديدة تتجمع ببطء؛ لكى يظهر أثرها واضحاً فى أواخر عهد الملك "أمنحتب الثالث" توافق ظهورها فى اليوبيل الأول للملك، حيث دخل الفن نوع معين من الواقعية فى هذه الفترة"[1].

ويقول أيضاً :

"عندما استهل الملك "أحمس" حكمه كأول ملك من ملوك الأسرة الثامنة عشرة كان الهكسوس قد حطموا والى الأبد أسطور الملك الإله، تجسيد خالق الكون على الأرض الذى يحكم الدنيا من مشرقها إلى مغربها. وتزعزع إيمان المصريين السابق بتفوقهم وأقنعهم اتصالهم بالمدنيات الأخرى الكبرى بغرب آسيا، ودنيا الايجيين بأن فرعونهم له أخوة آخرون يشتركون معه فى حكم هذه الدنيا؟ هم أنفسهم ملوك لدول أخرى، هذا بالإضافة إلى عنف الملك "أحمس" فى حروبه أوجد مفهوماً جديداً؛ أصبح الفرعون بموجبه واحداً من الأبطال العظام، هو تجسيد لمصر نفسها والقائد الأعلى لإله الحرب وقائد مسيرة النظام الاجتماعى"[2].

كل هذا يدفعنا إلى ملاحظة أن نوعاً من الواقعية أكثر حساسية بدأ يتسرب إلى روح الفن، فلا تردد فى إبراز ملامح الجسم باستخدام تقنيات جديدة، واستحداث معالجات لم تكن سائدة من قبل مثل ليونة خطوط الملابس (شكل ١١)، كذلك طرق تصفيف الشعر والأزياء الجديدة التى تشف عن الجسم، كذلك نرى العيون اللوزية التى اشتهرت بها فترة أخناتون، وثنايا الرقبة والآذان المثقوبة.

"ومنذ العام الثانى من حكمه دفع أخناتون هذا الاتجاه إلى مزيد من المغالاة فيما يخصه، وعائلته، وأسرف فى الواقعية إلى حد أنها قاربت الكاريكاتير، واتخذ بروز ملامح الوجه وهبوط البشرة مظهراً مرضياً شديد الوضوح فى التماثيل الأوزيرية التى نحتها المثال "بك" لسيدة"[3].

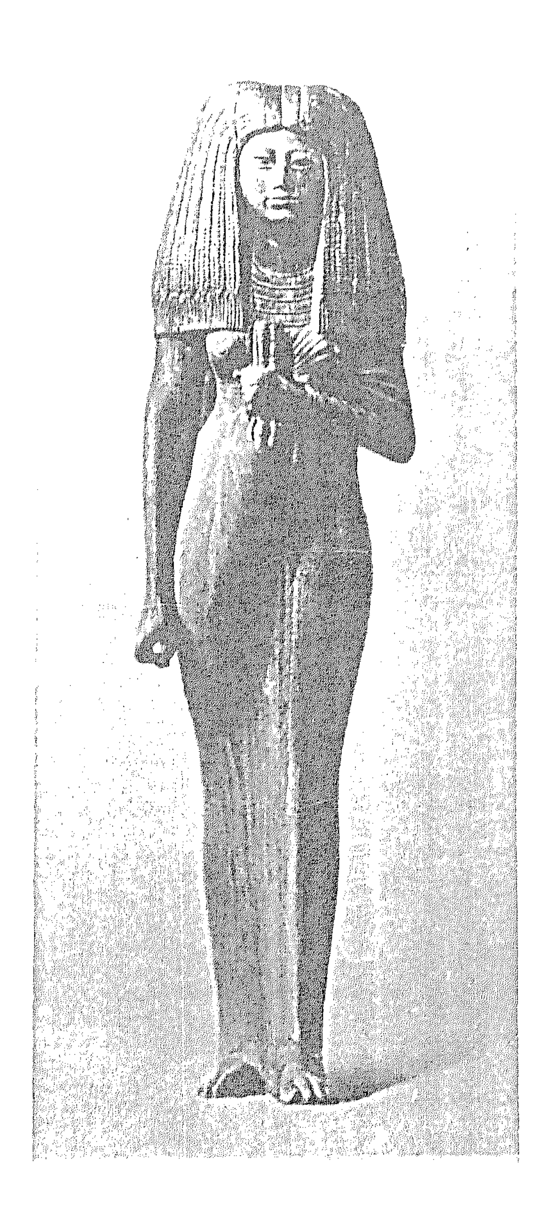
صحيح أن ثورة أخناتون أحدثت انقلاباً عظيماً فى الفن المصرى القديم، الذى

---

(١) سيريل ألدريد – الفن المصرى القديم – مرجع سبق ذكره – ص٢١٢.

(٢) سيريل ألدريد – المرجع السابق – ص١٨٢.

(٣) نيقولا جريمال – مرجع سبق ذكره – ص٢٩٥.



شكل (١١)

تمثال سيدة من الخشب، وتظهر فيه دقة الفنان
فى معالجة الجسم بأسلوب رقيق من خلال تتبع تفاصيل الجسم

أصبح جزءاً مهما من منهجية التفكير، وعاملاً مساعداً من عوامل إحياء عقيدة التوحيد، وضمانا لاستمرارها. لذلك كان من أهم نتائج تلك الثورة خروج الفنانين على تلك التقاليد المصرية الموروثة منذ أزمان بعيدة تقرب ٢٠٠٠ سنة.

وبالرغم من هذا لا نستطيع أن نقرر إن هذه الثورة، واعتناق مذهب "أتون" هو العامل الوحيد الذى أدى إلى هذا الانقلاب. ذلك أننا لو نظرنا إلى الفترة السابقة لعصر أخناتون – وأعنى بها فترة حكم الملكة حتشبسوت، وأمنحتب الثالث – وكما سبق أن أشرت نجد أن هناك بدايات مبشرة لتلك الثورة، وروحا جديدة نتسرب إلى روح الفنان المصرى حيث أخذت الأعمال الفنية تميل إلى رشاقة الأداء، وجاذبية المظهر (شكل ١٢) حيث نرى فى هذا الشكل رقة الخطوط وليونتها التى تدب فى تقاسيمه، كذلك ما أضفاه المثال من روح إنسانية على ملامحه، وتلك العيون اللوزية التى أصبحت فيما بعد سمة مميزة لفن النحت فى عصر "أخناتون"، حيث ترتفع من ناحية الصدغين، وتميل إلى زاويتها الداخلية، والفم الذى ترتسم عليه بسمة غامضة شاردة، كذلك نلاحظ سمك الخطوط المحددة للعيون، والشفاة البارزة.

وهنا نلحظ اختلاف السمات عما كانت عليه فى الدولة الوسطى وما تتسم به من القوة الهائلة، والخشونة، وإضفاء صفة الصرامة فى أعمال تلك الفترة، وهى سمات استمدت من الواقع الذى عاشه الفنان حيث الفتوحات العسكرية واتساع رقعة الامبراطورية المصرية فى ذلك الوقت.

أما فى شكل (١٣) فنرى هذا الاتجاه إلى الواقعية فى التعبير من خلال الدراسة المتأنية لتفاصيل الجسم، وتتبعها من خلال الملابس الطويلة التى تشف عنه، ويعد هذا التمثال من النماذج الكلاسيكية التى تلتها مجموعة أخرى من الأعمال اهتمت بإبراز الحالة النفسية على تقاسيم الوجه، ونذكر منها (شكل ١٤، ١٥) وهى للملكة "تى" والدة "أخناتون" حيث يفيض الوجه بصدق التعبير والأداء، وأهم ما يميزه مسحة الحزن الإنسانية التى ارتسمت على ملامحها من تقطيبة الحواجب وميل الفم لأسفل من زاويتيه، كذلك هذا الخط الغائر الذى يحدد الفم من أعلى، كل هذا يؤكد الحالة النفسية لصاحبة العمل بل والفنان فى نفس الوقت، حيث نجد الواقعية الشديدة فى تعبيرات الوجه المتجهمة والذى يجسد الوقار الملكى تجسيداً واقعيا.

إلا أننا نلاحظ – وهى الملاحظة الأهم – أننا أمام إنسانة تعيش روحها، وتنفعل بانفعالاتها – كما عبر عنها الفنان – وهذا يؤكد صدق الواقعية التى بدأت تتسرب إلى الفن قبل عصر أخناتون بفترة.

وهناك تمثال للحكيم "أمنحوتب بن حابو" نرى فيه تلك الجفون الثقيلة، والوجه المجعد وإبراز تفاصيل عظام الخد (شكل ١٦) بل نستطيع القول تلك المسحة الواقعية



شكل (١٢)
رأس أمنحتب الثالث - من البازلت الأسود
(الأسرة ١٢ - متحف بروكلين)



شكل (١٣)
تمثال من الخشب لكبيرة الكاهنات "تويو"
وهى ترتدى الشعر المستعار
(من عهد أمنحتب الثالث)

أصبح جزءاً مهما من منهجية التفكير، وعاملاً مساعداً من عوامل إحياء عقيدة التوحيد، وضمانا لاستمرارها. لذلك كان من أهم نتائج تلك الثورة خروج الفنانين على تلك التقاليد المصرية الموروثة منذ أزمان بعيدة تقرب ٢٠٠٠ سنة.

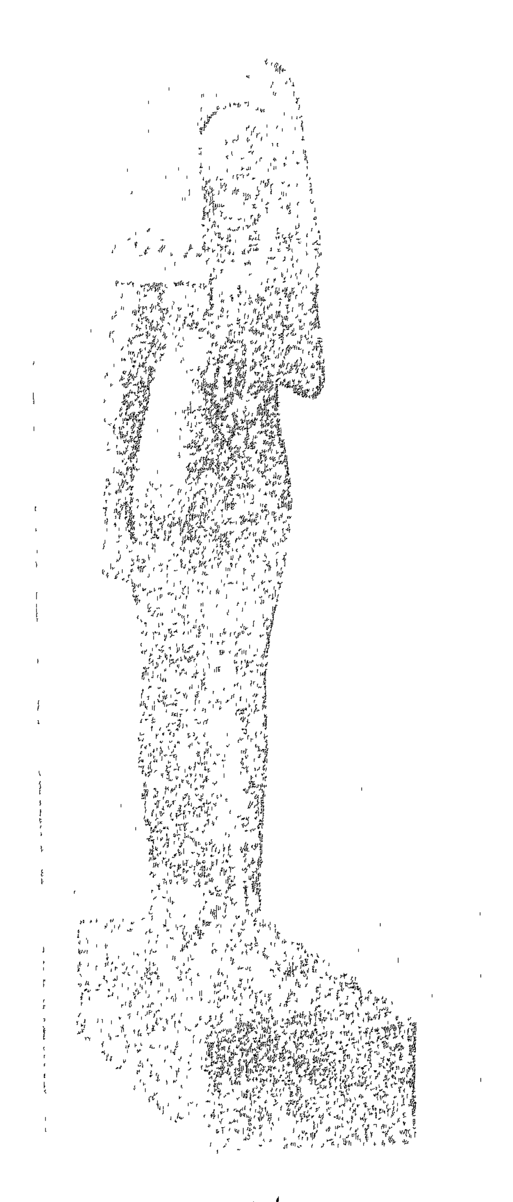
وبالرغم من هذا لا نستطيع أن نقرر إن هذه الثورة، واعتناق مذهب "آتون" هو العامل الوحيد الذى أدى إلى هذا الانقلاب. ذلك أننا لو نظرنا إلى الفترة السابقة لعصر أخناتون - وأعنى بها فترة حكم الملكة حتشبسوت، وأمنحتب الثالث - وكما سبق أن أشرت نجد أن هناك بدايات مبشرة لتلك الثورة، وروحا جديدة تتسرب إلى روح الفنان المصرى حيث أخذت الأعمال الفنية تميل إلى رشاقة الأداء، وجاذبية المظهر (شكل ١٢) حيث نرى فى هذا الشكل رقة الخطوط وليونتها التى تدب فى تقاسيمه، كذلك ما أضفاه المثال من روح إنسانية على ملامحه، وتلك العيون اللوزية التى أصبحت فيما بعد سمة مميزة لفن النحت فى عصر "أخناتون"، حيث ترتفع من ناحية الصدغين، وتميل إلى زاويتها الداخلية، والفم الذى ترتسم عليه بسمة غامضة شاردة، كذلك نلاحظ سمك الخطوط المحددة للعيون، والشفاة البارزة.
وهنا نلحظ اختلاف السمات عما كانت عليه فى الدولة الوسطى وما تتسم به من القوة الهائلة، والخشونة، وإضفاء صفة الصرامة فى أعمال تلك الفترة، وهى سمات استمدت من الواقع الذى عاشه الفنان حيث الفتوحات العسكرية واتساع رقعة الامبراطورية المصرية فى ذلك الوقت.
أما فى شكل (١٣) فنرى هذا الاتجاه إلى الواقعية فى التعبير من خلال الدراسة المتأنية لتفاصيل الجسم، وتتبعها من خلال الملابس الطويلة التى تشف عنه، ويعد هذا التمثال من النماذج الكلاسيكية التى تلتها مجموعة أخرى من الأعمال اهتمت بإبراز الحالة النفسية على تقاسيم الوجه، ونذكر منها (شكل ١٤، ١٥) وهى للملكة "تى" والدة "أخناتون" حيث يفيض الوجه بصدق التعبير والأداء، وأهم ما يميزه مسحة الحزن الإنسانية التى ارتسمت على ملامحها من تقطيبة الحواجب وميل الفم لأسفل من زاويتيه، كذلك هذا الخط الغائر الذى يحدد الفم من أعلى، كل هذا يؤكد الحالة النفسية لصاحبة العمل بل والفنان فى نفس الوقت، حيث نجد الواقعية الشديدة فى تعبيرات الوجه المتجهمة والذى يجسد الوقار الملكى تجسيداً واقعياً.
إلا أننا نلاحظ - وهى الملاحظة الأهم - أننا أمام إنسانة تعيش روحها، وتنفعل بانفعالاتنا - كما عبر عنها الفنان - وهذا يؤكد صدق الواقعية التى بدأت تتسرب إلى الفن قبل عصر أخناتون بفترة.

وهناك تمثال للحكيم "أمنحوتب بن حابو" نرى فيه تلك الجفون الثقيلة، والوجه المجعد وإبراز تفاصيل عظام الخد (شكل ١٦) بل نستطيع القول تلك المسحة الواقعية

شكل (١٢)

رأس أمنحتب الثالث - من البازلت الأسود

(الأسرة ١٢ - متحف بروكلين)



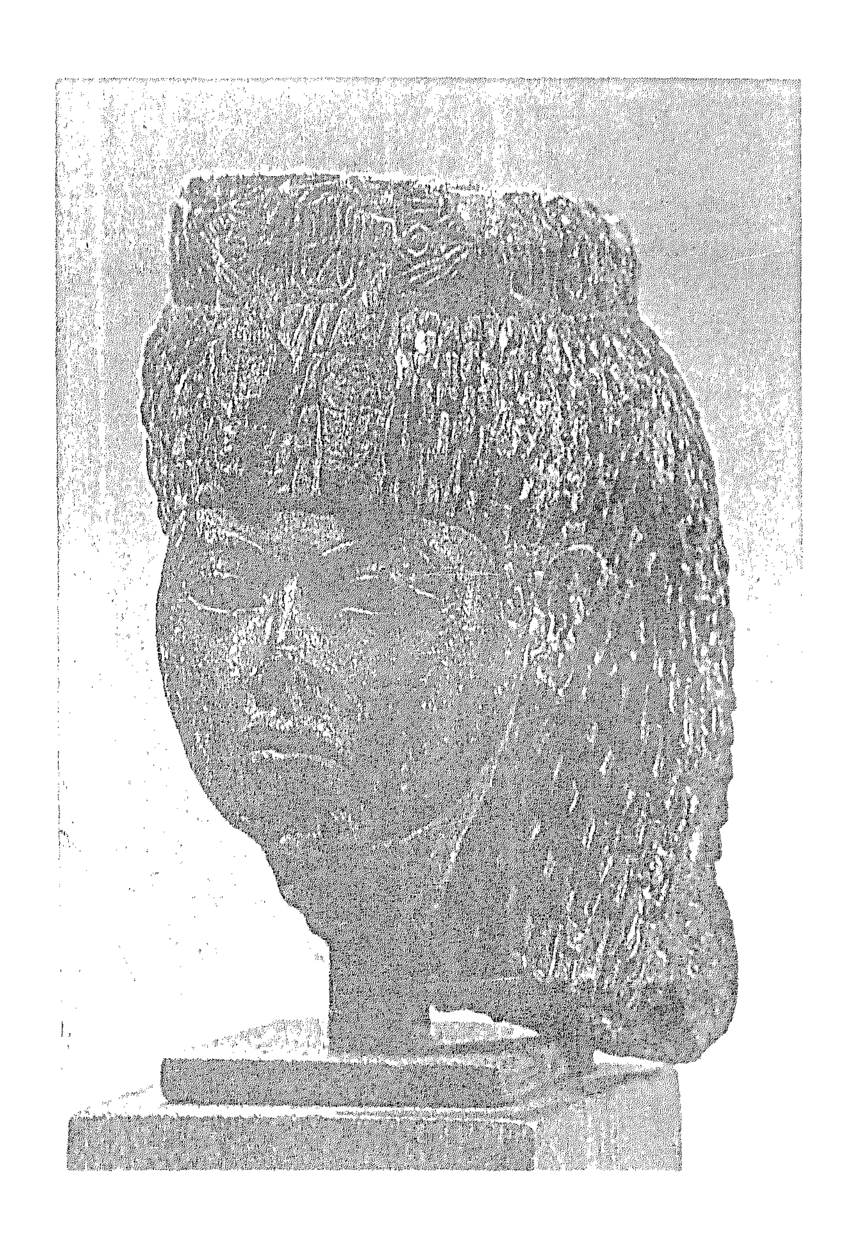
شكل (١٣)

تمثال من الخشب لإحدى الحاملات "تويو"

وهى ترتدى الشعر المستعار

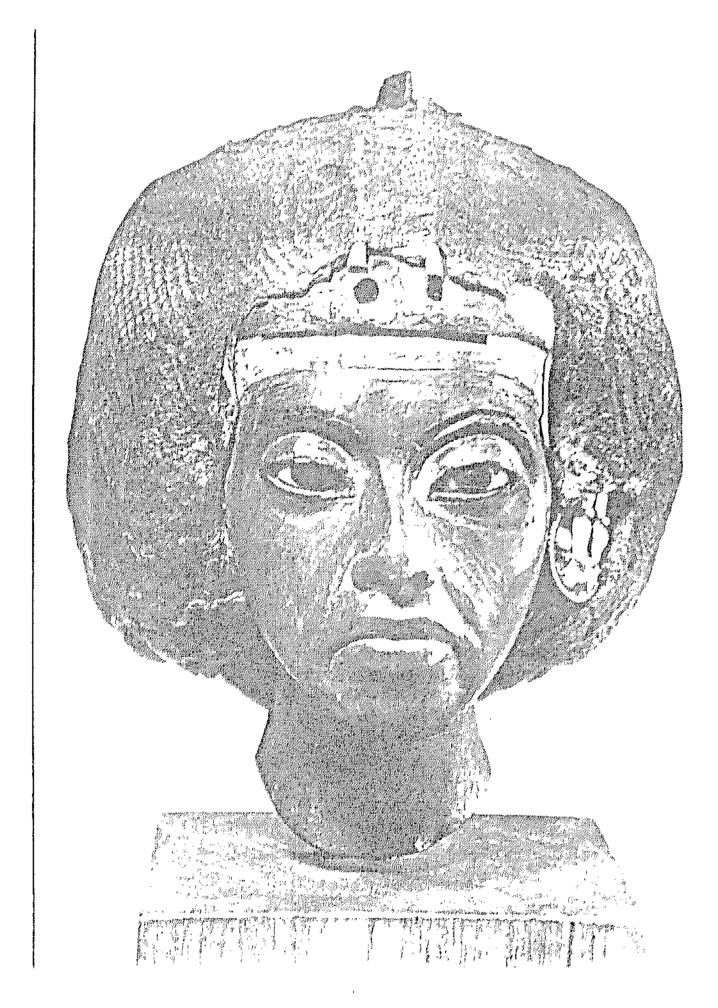
(من عهد أمنحتب الثالث)





شكل (١٤)
رأس للملكة "تى" من عهد الملك (أمنحتب الثالث)
وقد مثلت ملامحها تمثيلاً واقعياً من الحجر الأخضر
(الدولة الحديثة)





شكل (١٥)

رأس الملكة "تى" من خشب الأبنوس المذهب والمطعم باللازورد

(الدولة الحديثة - متحف برلين)





شكل (١٦)

المهندس "أمنحتب بن حابو" من الجرانيت الأشهب

(عهد أمنحتب الثاني - الأسرة ١٨ - المتحف المصري)

على الوجه بشكل عام مما يجعلنا نرد هذا التأثير إلى رؤوس الملكة "تـى" حيث أسـلوب المعالجة متشابه إلى حد كبير.

ومن هنا نستطيع أن نتبين تلك الاتجاهات الواقعية التي بدأت تظهر خـلال السنوات الأولى من الدولة الحديثة؛ لتصبح تمهيداً ووقوداً، لثورة "أخناتون" فيما بعد، والتى أوجدت أفكاراً أدت إلى التعديل فى النظرة العقائدية، والتـى ظلـت منـذ العصـور الفرعونية الأولى تشكل مؤسساتها، وتوجه فلسفتها.
وأهم تلك الأفكار هو فكرة الوحدانية، وهى تتعلق بالعقيدة بشكل مباشر، حيث أعطت تلك الفكرة فرصة أكبر للفنان لكى يتفرغ نوعاً إلى طرق موضوعات جديدة، ومثيرة، فمثل الملك فى حياته اليومية العادية، وعلى سبيل المثال نجد الفنان وقد استبعد فـى تشكيل "الوجه" الأسلوب الرسمى "المتحفظ" وحل محله أسلوب واقعى اهتم بإبراز الحالة النفسية لصاحبه، وما يبدو عليه من علامات الوجوم النابعة عن إجهاد الفكر. بل نـرى الفنان وقد بالغ فى ذلك بدرجة كبيرة فيما يخص الملك وأسرته، ولعل تلك المبالغة وهذا التجاوز كان بتشجيع من أخناتون نفسه، إلا أنه من الملاحظ أن هذه المبالغات قد خفت حدتها فى أواخر حكمه، كما سنرى فيما بعد.

عصر أخناتون وحرية التعبير

إن غاية الفن أنْ يوصِّل للآخرين الذى وصل إليها الفنان. فهو حين يبدع يكشف عن موقفه تجاه مجتمعه، لنفسه أولاً ثم للآخرين من حوله، سواء من أجل تغيير هذا الموقف أو التشبث به.
ويقول (سارتر) : "إن الفنان شاهد على عصره إلى حد أنه يعكس جميع مشكلاته"[١].

ولعله من الملاحظ أن فترات الثورات فى الفن امتازت بالتطابق شبه التام بين أفكار الطبقة الثورية أو السائدة - كما حدث فى فترة أخناتون - وبين متطلبات المجتمع العام الجديدة، مما يُحْدِث نوعاً من التوازن، يبدو فيه أن المجتمع بكل طبقاته على أعتاب وحدة جديدة منسجمة أيديولوجيا[*]، فتبدو مصلحة طبقة بعينها هى مصلحة الجتمع بأسره.

ويأتى التعبير عن آمال، وآلام تلك الطبقة من خلال الفن هو التعبير عن التوجه الفكرى العام، والإحساس بالمسئولية تجاه تلك الطبقة، وبهذا يكون الفن الذى أنتج فى مرحلة ما من مراحل المجتمع هو لحظة من لحظات إنسانيته بما يحمله من أفكار وعقائد وقيم جمالية، بل "إن كل فن هو وليد عصره، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة فى وضع تاريخى محدد، ومن مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله"[٢].

والحقيقة ان القيمة الباقية - للأعمال الفنية - الخالدة تنبع من تناولها لأحداث تنتمى إلى عصرها، فبقدر مشاركة الفنان فى أحداث عصره، وإيمانه بالأفكار المطروحة فيه تكون حريته، ويكون عمق تفهمه للجوانب الإنسانية ومن ثم يكون تأثيره باقيا، وعميقاً بقدر تأثره بهذا العصر فليس فى وسع الفنان، أن يجرب شيئاً غير ما يقدمه له عصره من معطيات فى ظل ظروفه الاجتماعية، فتجربة الفنان لا تختلف عن تجارب الآخرين من حوله سوى فى أنها التجربة الأعمق والأوعى. والأشد تركيزاً، فهى تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة وتلقى عليها الضوء، فعندما يعبر الفنان عن الأحاسيس، والعلاقات فهو بذلك يوجهها من ذاته الشخصية إلى المجتمع، وينطبق هذا على أشد الفنانين ذاتية. فالفنان هو من يعبر بصدق عن روح عصره الذى

---

(١) ماكس أديريث - أدب الإلتزام - مرجع سابق - ص١٤٤.

(*) الإيولوجية : هى مجموع الآراء والأفكار والتقاليد والنظم السياسية والاجتماعية التى تسود عصر ما.

(٢) ارنست فيشر - ضرورة الفن - مرجع سابق - ص١٤.

ينتمى إليه ويحمل همومه، وآماله، والصدق فى الفن يتحقق إذا ما توصل الفنان إلى تجسيد الجوهر الذى أراد التعبير عنه، وكذلك البعد عن الشكلية، والتكلف الزائفين واللذان يفضيان إلى فراغ.
وبذلك يصبح للعمل الفنى محتوىً، ومضمونا. والفنان بذلك يشارك عصره من ناحية الانفعال العاطفى المواكب للإحساس بالجمال الحقيقى "الجوهرى"؛ كذلك ما يضفيه عليه من أيديولوجيته.

وهنا لا أقلل من قيمة الفرد الفنان الحر وأثره فى العمل الفنى، بل هو الذى ينشئ العمل معتمداً فى ذلك على قدراته الخاصة، وإمكاناته الذاتية، إلا أن الفرد ليس مستقلاً عن الجماعة، بل هو مشبع بروح عصره ومجتمعه، وتلك الروح - كما سبق أن ذكرت - هى مصدر كبير لإلهامه الفنى، والذى يهدف فى النهاية إلى إشباع الحاجة الجمالية للوسط الاجتماعى الذى يحيا فيه، ويتفاعل معه.

"ولقد لاحظ هيجل أن الآخرين يعتبرون الإنسان حراً فقط حينما تكون له القدرة على فعل كل رغباته المحرمة، كما لاحظ أن تعبير الإرادة الحرة مرادفاً لمعنى الفوضوية.. ومثل هذا الفهم الخاطئ يقود إلى تحطيم وتبديد المعنى الحقيقى للحرية؛ لأنها بهذا الوضع تصبح حرية زائفة، حرية تملك فقط الشكل الخارجى، والسطح دون الجوهر.. تصبح حرية تتعارض مع العدالة، والقيم الأخلاقية"[١].
ومن هنا فإن حرية الفنان لا تتأتى مع أول دافع، أو أول خاطر، بل يجب على الفنان أن تكون حريته حرية متفاعلة مع المجتمع فتجئ تلقائيته من حصيلة هذا التفاعل وصدقه مع ذاته.

والحقيقة أن الفنان يلتقى فى تجاربه الحياتية بأحداث يتأثر بها، وموضوعات يتعلق بها، بل وموجودات طبيعية يقع تحت تأثيرها، إذن فحرية الفنان ليست خلقاً من العدم، بل هى إبداع يشترك فيه معه المجتمع بكل مزاياه وعيوبه، وبذلك لا تكون حرية الفنان هى مجرد القدرة على الخلق، والإبداع فقط، بل هى - أيضاً - القدرة على التفاعل والتبديل، والإضافة، وهذا ما حدث من الفنانين فى عصر أخناتون من خلال ارتباطهم بروح العصر، وما يحمله من محتوى ومضمون ليساعد فى تشكيل أيديولوجية مجتمعه.

---

[١] حسن سليمان - حرية الفنان - مرجع سابق - ص١٥٥.

تحرر الفنان فى عصر أخناتون :

إن الفنان المصرى القديم قد انتمى إلى مجتمع متماسك قوى، استطاع من خلاله أن يعبر عن تطورات ذلك المجتمع الذى لم يكن عقبة فى سبيل تطوره وتقدمه، بل لم يكن الفنان يشعر بما يقلل من حريته عندما تتحدد له الموضوعات التى يجب الالتفات إليها، فلم تكن تلك الموضوعات تفرض بشكل فردى لنزوة عابرة أو فكرة طارئة، بل كانت تل الموضوعات هى ميول عامة، وتقاليد لها جذورها العميقة – فى هذا المجتمع المتماسك – بين أبناء الشعب كما هى عند السادة.

وعالج الفنان المصرى القديم موضوعاته المحددة معالجات أصيلة استطاع من خلالها أن يعبر عن فرديته – إذا ما قورن بالحضارات الأخرى – وفى الوقت نفسه عبر عن آمال وتطلعات الطبقات المختلفة من أبناء الشعب، بل والأحداث الجديدة التى تجرى داخل المجتمع، ولعل مقياس عظمة الفنان المصرى القديم تعود إلى قدرته على إبراز السمات الأساسية لعصره، والكشف عن حقائقه الجديدة، وقدرته – أيضا – على التوفيق بين النزعة الفردية عنده، وبين متطلبات المجتمع، وما يطرحه من عقائد، وأفكار، وأؤكد أن الايديولوجية لا يمكن أن تدخل إلى العمل الفنى من الخارج. بل يجب أن تنبع من ذات الفنان بل تكون جزءً لا يتجزأ من شخصيته.

وهنا يصبح للموضوع شقين : شق مباشر يتعلق بالموضوعات التى تطرحها الجماعة وما تحمله من أفكار ومعتقدات، وشق غير مباشر والذى ينشأ من التجربة الفردية للفنان والتى يعنيه أمرها، أى من صميم وعيه الاجتماعى.
كذلك نرى أنه من الصعب أن يوقع الفنان بخاتم التبعية لنظام ما، اجتماعيا كان أو سياسياً، بل إنه من الملاحظ بل من المؤكد أن تطور تاريخ الفن خلال فتراته المختلفة يؤكد – وهو التأكيد الصحيح – أن حرية الفنان فى التعبير عن مجتمعه تمهد على الدوام، بل وتسبق فى معظم الأحيان التطورات الاجتماعية ولو بقدر بسيط، وسوف نعطى مثالاً فى فترة "أخناتون" والتغيرات التى حدثت ومهدت لقيام تلك الثورة سواء على المستوى العقائدى، أو الفكرى و – أيضا – على المستوى الفنى.

فليس من قبيل المصادفة أو لم يكن عبثاً أن تنتقل الثورة الأخناتونية فى الفكر والعقيدة –وهما عماد الحياة المصرية القديمة– من الواقع الاجتماعى إلى الواقع التعبيرى فى الفن لتنعكس على إنتاجية الفنان، فالفنان يستجيب لما يشمله من تطور، وما يطرأ عليه من تغيير بوصفه الوجه التعبيرى لهذا الواقع الذى يعيشه بل يعانيه، ولا يكتفى – أى الفنان – بالاستجابة بل يحاول أن يقدم الإجابات، والحلول للأسئلة التى يطرحها المجتمع حول الصياغات الجديدة للأفكار، والعقائد، فنرى الفنان فى تلك

المرحلة – أقصد عصر أخناتون – وقد أكد أبعاد الفكر الجديد بميله نحو الصدق واتخاذه للواقعية أسلوباً لتنفيذ أعماله لكي يؤكد الفكر الجديد الذى نادى به أخناتون "واعتنقه" الفنانون.

"فبمقدار ما يتعاطى الفنان واقع عصره، بمقدار ما يعطيه، وبمقدار ما هو جهاز استقبال لمعطيات هذا الواقع بمقدار ما هو جهاز إرسال، وقاعدة لإطلاق الفن الحر الذى سرعان ما يصبح وقوداً فكرياً على أرض الثورة، وفى موقعة التحرير. بهذا وحده يصبح الفنان تعبيراً ثورياً عن واقع عاشه ومصير كابده وانفعال عاناه، وبغير هذا لا يكون الفنان بحق وليد واقعه وحفيد عالمه وربيب عصره"[١].

لذا نجد الفنان يلتزم بأحداث الواقع من حوله متأثراً بها بمقدار ما هو مؤثر فيها، تلك هى القاعدة التى استند إليها الفنان فى عصر "أخناتون" – بل والعصور السابقة له واللاحقة عليه – فكان الفن هو سجل الأمة الحقيقى فى قوتها وضعفها فى انتصاراتها وكبواتها، فالأهرام جاءت لتؤكد تلك الروح العملاقة التى تعيش داخل المصرى فى الدولة القديمة، كذلك جاءت تماثيل الدولة الوسطى بملامحها القوية لتفصح لنا عن تلك الروح القتالية التى تميز بها حكام تلك المرحلة، وكذلك نرى فى أعمال الدولة الحديثة هذا القدر من الصدق، والواقعية – فى أعمال أخناتون خاصة – لتؤكد هذا المعنى الذى نادى به أخناتون بل وعاشه، وأكثر من هذا فقد سمى نفسه "أخن إن ماعت" أى (العائش على الصدق) أو (العائش فى الحقيقة).

تلك كانت أهم مميزات الفنان المصرى فى كل مرحلة من مراحل المجتمع المختلفة، يأخذ منه ويعبر عن طموحه، وآلامه، وآماله، لذا فالفنان بالفعل هو مرآة مجتمعه الذى تنعكس عليها كل دقيقة من دقائق هذا المجتمع بكل جموعه وتفاصيله، فهو ملتزم به وبقضاياه.

الفن والثورة فى عصر أخناتون :

الفن هو أحد الوسائل التى يستطيع بها المجتمع أن يصل إلى مرحلة الثورة، الثورة على كل ما هو بالى وغير مواكب لتلك المتطلبات الجديدة، فلا نستطيع أن نتخيل تلك الثورة العقائدية والتوجهات الفكرية فى فترة حكم "أخناتون" دون أن يكون للفن دوراً رئيسياً فيها، وهذا ما يدفعنى إلى القول مع "بيترفايس" : "لكى نقيم ثورة فى بلد ما لابد أن نقيم ثورة فى الفن أيضاً"[٢].

---

(١) جلال العشرى – مجلة الفكر العربى المعاصر – العدد الخامس والعشرون – ١٩٦٧ – مقال بعنوان "الإلتزام فى مسرح بيترفايس" – ص٧٣.

(٢) جلال العشرى – نفس المرجع السابق – ص٧٣.

وكما يؤكد هذا ارتباط الفن بالمجتمع ارتباطا وثيقا يؤكد - أيضا - التزام الفنان تجاه هذا المجتمع. فالفن الذى لا يحمل بداخله فكرة ويناقش قضايا عصره، وينفذ لهذا الواقع الذى يعيشه هو أبعد ما يكون عن الفن الصادق. ولا أقصد هنا "بالالتزام" أن يكون صادرا عن سلطة بعينها - سواء كانت سلطة سياسية، أو عقائدية - أو جمالية- بل أعنى توسيع مفهوم الالتزام - بحيث لا يقتصر على تلك النظرة الأحادية سواء فى السياسة أو الفن - بل يشمل العالم ويحيط بالإنسان دونما انفصال عن الواقع الاجتماعى بعلاقاته وقضاياه".

ولا شك أن فترة أخناتون - أو "الآتونية" إن جاز التعبير - قد تركت بصمات عميقة فى مجالس الفن والأدب ومن قبلهما، ولقد إمتد تأثيرهما إلى ما بعد عصر أخناتون فى الدولة الحديثة، وبخاصة فترة حكم "توت عنخ آمون"، وسوف أوضح تلك التأثيرات فيما بعد، ويرجع الفضل فى ذلك "للأيديولوجية" الجديدة فى الانتشار المتزايد لروح الحرية فى ذلك العصر.

عصر "أخناتون" والبحث عن قيم جديدة :

إن مرحلة البحث عن القيم الجديدة، والسعى إلى تحقيقها بعد ثورة أخناتون ، تمثل المرحلة الثانية من عملية التحرر بعد التخلص من التقاليد القديمة فى النظرة العقائدية، والمعالجات الفنية، فالذات التى توصلت إلى الاستقلال النسبى والتحرر من القواعد والثوابت السابقة، لا يمكن أن تقف عند هذا الحد، بل لابد لها من أن تتخطى تلك المرحلة؛ لتصل إلى مرحلة أخرى تحاول فيها الإتجاه نحو الماضى؛ لاكتشاف قيم جديدة تكون بمثابة دافع إلى المستقبل، كذلك تتجه نحو ابتكار قيم جديدة تعينها على الاستمرار فى هذا الاتجاه.

ولقد كان للتوجيه الشعورى، والفكرى أثره الواضح فى توجيه الأحداث فى تلك الفترة، حيث الاتجاه إلى الواقعية، والصدق فى التعبير، والآراء، كذلك الدوافع الفكرية والإنسانية التى ألقت بظلالها على فن النحت فى تلك الفترة؛ لتبحث لنفسها عن شكلٍ ينظم تلك العلاقات الجديدة التى نشأت فى المجتمع، وتبرر العلاقات القائمة بين هذه العقيدة، وتلك المشكلات المستحدثة، حيث طرحت أفكار أخناتون أبعاداً جديدة لم تكن معروفة من قبل فى المجتمع المصرى القديم.
فنرى أخناتون وقد اتبع عقيدة وحدوية وهى عبادة "آتون" المتمثل فى قرص الشمس. "وكان من جراء اسباغ أخناتون تلك العقيدة الفكرية على المواضيع التى طرقها؛ أنْ قضى على كثير من دروب الخيال الغامض، والرموز الخفية التى كان فهمها حكراً على فئة دون غيرها والتى تمثلت فى الديانة المصرية القديمة، فقضى على طبقة الكهنة الرجعية التى تؤمن بالخرافات، وتعتنق الأوهام، تلك الطبقة التى استمرت فى معارضته سراً أو علانية طوال فترة حكمه"[1].

ولقد كان الدافع الحقيقى وراء نقل العاصمة من الجنوب "حيث طيبة" إلى الشمال فى مدينته الجديدة التى أطلق عليها إسم "أخت آتون" – والتى تعنى "أفق آتون"، والمعروفة الآن باسم "تل العمارنة" بمدينة المنيا فى صعيد مصر – هو أن يجد مأوى أميناً لنشر دعوته الجديدة فى سلام وهدوء.

"كذلك كان "أخناتون" يريد من هذا أن يكون بمعزل هو وحاشيته عن الوسط الخطر الذى كان يحيط به فى "طيبة"، وبذلك يضمن لنفسه مكاناً آمناً خصباً ليبذر فيه بذور عقيدته الجديدة حتى يتسنى له أن يجنى ثمرتها، ويعاقب الجامحين من رجال "طيبة"

---

(١) د. عبد الحميد الففى – رسالة دكتوراه بعنوان "دوافع ظهور الواقعية فى النحت" – كلية الفنون الجميلة بالقاهرة – ١٩٨٧ – ص١١٨.

والناصحين لهم من كهنتها فى نفس الوقت"[١].

وبعد أن نجح "أخناتون" فى القضاء على عبادة آمون ومحو كل آثاره من على جدران المعابد القديمة، نجده وقد غير اسمه من أمنحتب، ويعنى "آمون راض" إلى أخناتون ويعنى "آتون راض".

ولقد اختار "أخناتون" الشمس لكى تتوحد جميع الآلهة تحتها فاستخدم هذا الرمز فى الفن على شكل قرص الشكل المنبعث منها أشعة تنتهى بأيدى آدمية، وكأنها تبسط قدرتها على العالم وشئونه الأرضية (شكل ١٧).

وإنه لمن الجلى أن أخناتون كان يرسى بذلك ديناً عالمياً جديداً حاول من خلاله أن يحل محل القومية المصرية القديمة التى سبقته، والتى كانت تملأ فراغاً كبيراً فى حياة المصريين السابقين عليه. وطبعت تلك العقيدة فنون أهلها بطابع ثورى جديد، يتمشى وتلك الثورة العقائدية التى أطلقها "أخناتون"، حيث حلت علاقة الإنسان بالملك الإنسان، محل علاقة الإنسان بالملك الإله – أو ابن الإله – ويتضح هذا من النقوش الجدارية، إلا أن هذا الفن المصاحب والمعبر عن هذا الفكر الثورى والتى كان يمتلك "أخناتون" فيها زمام المبادرة، قد وجد استحساناً جديداً فى الحياة الإنسانية فى ذلك العصر، إلا أن "أخناتون" لم يكن ليتجاهل التجارب المصرية الشائعة بالوراثة فى المجتمع المصرى القديم، لذا نجد بعض الأشياء التى استمرت حتى بعد فترة أخناتون، كالتقويم الشمسى مثلاً، هذا على المستوى العقائدى وعلى مستوى الفن فإن هناك الكثير من التقاليد القديمة ظلت سائدة دون أن تتغير.

السمات العامة لفن نحت التماثيل فى عصر أخناتون :

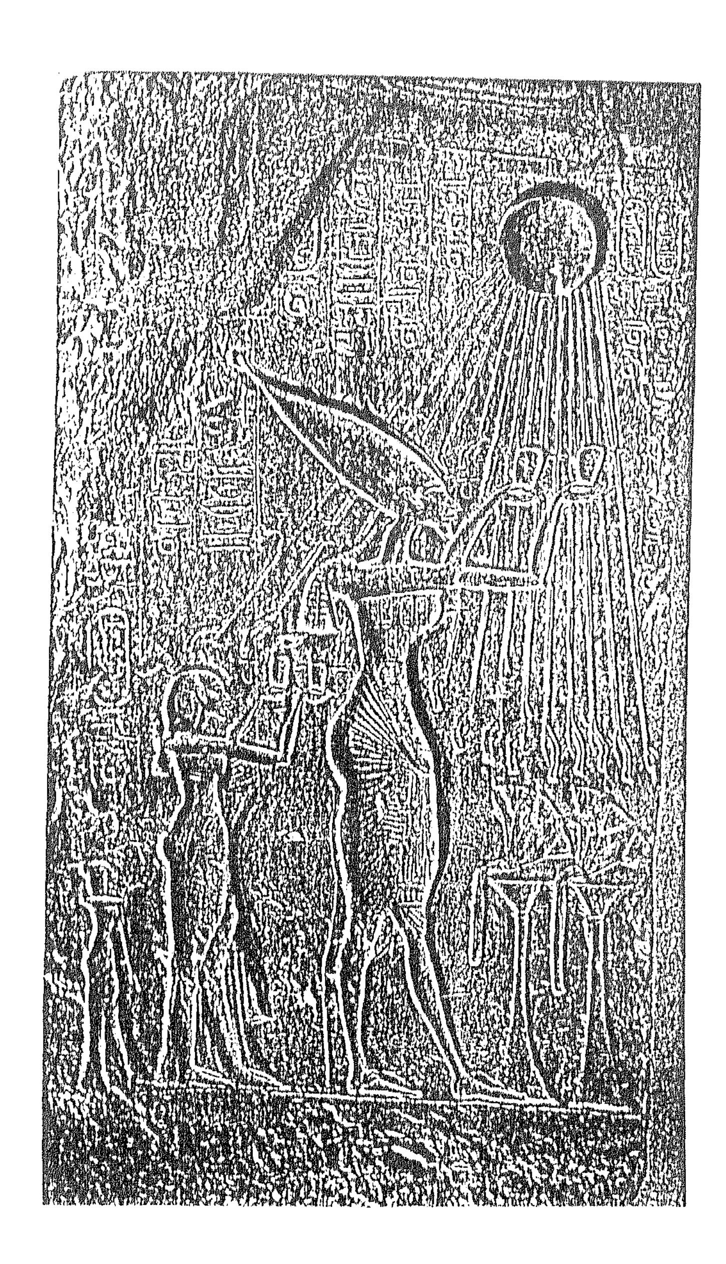
سجل الفن فى عصر أخناتون قدر من الحرية لم تتمتع بها العصور السابقة عليه، حتى أننا نستطيع أن نتكشف هذا فى الآثار التى خلقتها لنا تلك الفترة.

كذلك فإنه عند استعراض تلك الأعمال وخاصة ما يتصل منها بالنحت المستدير "فن التمثال" فإننا سوف نجد تحرراً واضحاً من التقاليد الرسمية السابقة، فنرى الفنان يصور الرجل والمرأة على السواء بطبيعتيهما أى كما يراهما فى الحقيقة دون تغيير، فصورهما واقفين وجالسين، ومضطجعين بل فى كل وضع طبيعى يمكن أن نتصوره (شكل ١٨).

لذا فإن فن "تل العمارنة" قد أدخل على الفن المصرى روح جديدة، فنرى فى أعمال أخناتون التى وجدت فى الكرنك، إنتفاخ البطن، وطول الرقبة ونتوء عظام

---

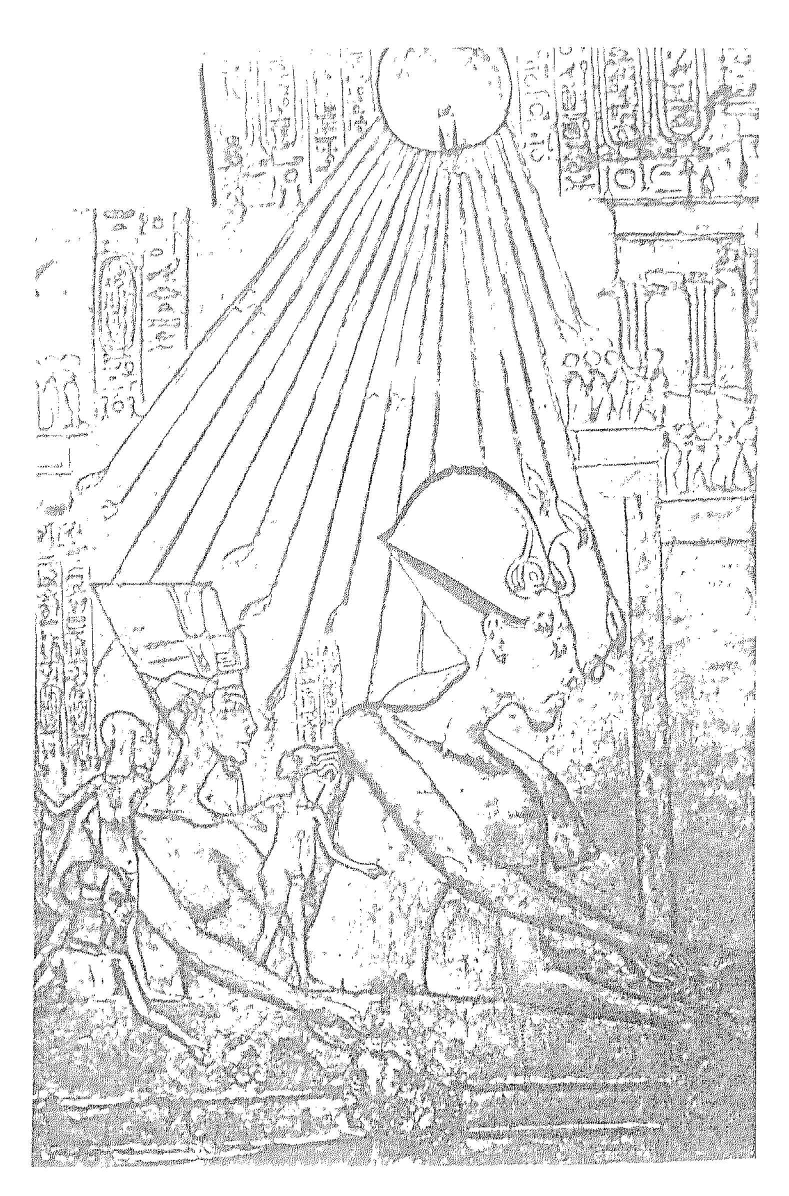
[١] سليم حسن – مصر القديمة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – الجزء الخامس – ١٩٩٢ – ص٢٧١.



شكل (١٧)

أخناتون وعائلته يتعبدون أمام قرص الشمس "الإله آتون"

تل العمارنة - الدولة الحديثة - الأسرة ١٨"



شكل (١٨)

لوحة من الحجر الجيرى "لأخناتون ونفرتيتى" فى أحد المشاهد اليومية

(الأسرة ١٨ ـ الدولة الحديثة)

الجمجمة والفك، وهذا ما دفع سيريل ألدريد إلى القول : "وهذه التماثيل هى المحاولة الوحيدة الواعية فى تاريخ مصر القديمة كله لإنتاج شكل جديد تماماً ونبذ التقاليد الماضية، حتى وإن ظهر أن صاحب هذا التجديد لم يستطع أن يتحرر تماماً من التقاليد القديمة، إذ نجد فيها تعبيراً خارجياً مرئياً يشف عن قوة داخلية روحية ذات ومضة من ومضات التعصب الدينى تجسده التحديات الثابتة، والذى يبدو أن حالة الاستغراق فى التقوى والورع، الذى كان قد تأصل فى تماثيل النذور المعاصرة، قد تأصل فى هذه التماثيل العملاقة إلى ذروة الجذب الصوفى"[١].

إلا أن هذه الأعمال تأسر النفس من فرط صدقها وواقعيتها، ونرى هذا فى المشاهد التى تمثل العائلة الملكية خلال حياتها اليومية العادية (شكل ١٩) حيث الملك والملكة والأميرات فى جلسة عائلية وهذا الموضوع لم يكن مألوفاً تمثيله فى الفن الرسمى المصرى القديم من قبل.

كذلك هذا التباين بين تلك الصوفية التى تتسم بها وجوه الملك "أخناتون"، وأفراد أسرته (شكل ٢٠، ٢١)، وتلك الأجسام الشهوانية التى تتمثل فى أجسام الفتيات البضة التى لم يهمل فيها النحات العناية بالتفاصيل، وإبراز المفاتن (شكل ٢٢، ٢٣) "ونشاهد الأشخاص فى أوضاع ومواقف تصبو إلى بساطة ما هو طبيعى، وتترك انطباعاً بالخصوصية، وما حدث هنا أشبه بالأساليب التى اتبعت مع انفتاح الأدب الرسمى على اللغة العامية الوطنية، إنه نزعة إلى تبسيط الشكل مع التخفيف من حدة خطوطه الأساسية، وتراجع دور هذه الخطوط فى إبراز حدود الشكل. وأصبحت السيمترية فى الفن أكثر خفاء. وظهر المنظور الزائف، وانفتح المجال أمام التعبير عن العواطف فانطلقت دون قيد بعد أن تداعت الحدود الصارمة"[٢].

لذلك جاء من تلك الفترة أشد تعبيراً، وأذخر حياة، لما سمحت به السلطة الملكية والدينية ومقتضيات طقوسها، فنرى الأجسام يصيبها شئ من الاستطالة، وازدادت الأوضاع ليونة ومرونة، كذلك العناية بالأطراف بقدر لم يك من قبل، وتبدلت القوة والشدة التى سيطرت على فنون الدولة الوسطى، بروح شفافة ومعالجة رقيقة للأشكال.

وتذكر "كريستيان ديروش" فى هذا الصدد : "ولم تكن محاولة التخلص من القواعد الفنية الطيبية القديمة لتجرى دون أن تقابلها بعض الصعوبات؛ بسبب قلة الفنانين القادرين على خلق قواعد جديدة، ولجأ أخناتون إلى الفنانين الأصليين

---

[١] سيريل ألدريد – الفن المصرى القديم – مرجع سبق ذكره – ص٢٢٥.

[٢] نيقولا جريمال – تاريخ مصر القديمة – مرجع سبق ذكره – ص٢٩٥.

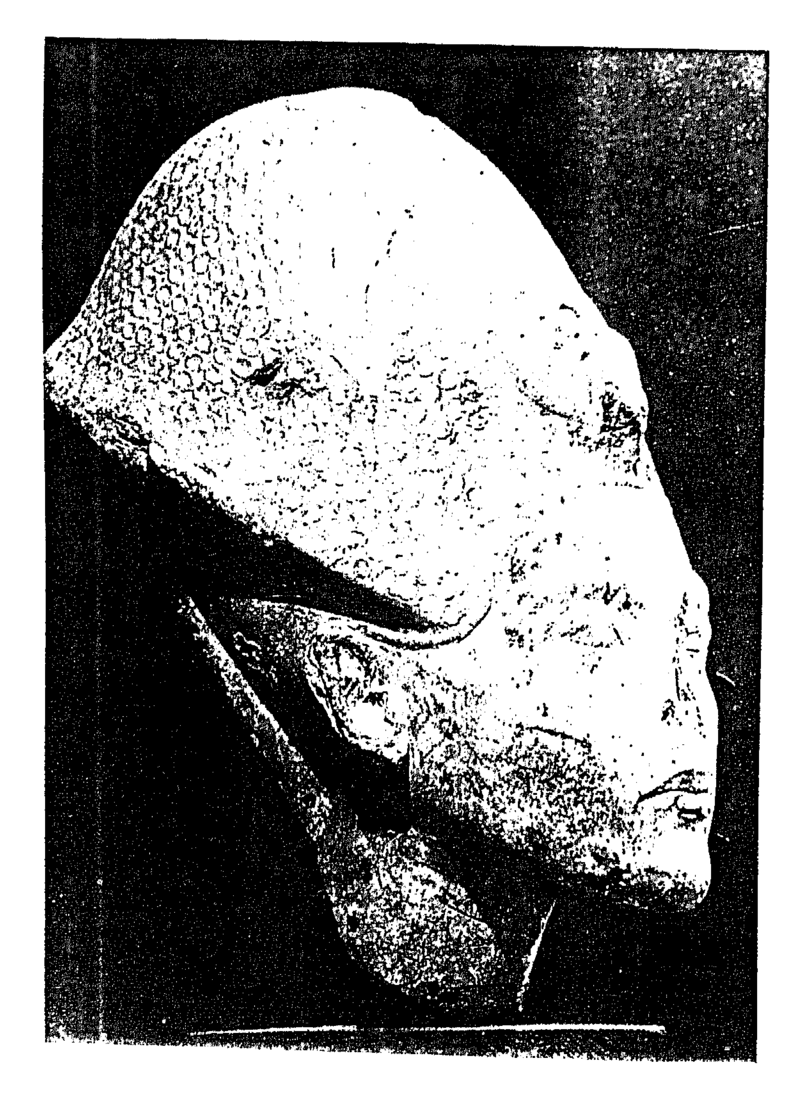


شكل (١٩)

"أخناتون ونفرتيتى" مع طفليهما . حجر جيرى

(الأسرة ١٨)





شكل (٢٠)

رأس الملك "أخناتون" من الحجر الجيرى

(الأسرة ١٨ - الدولة الحديثة)

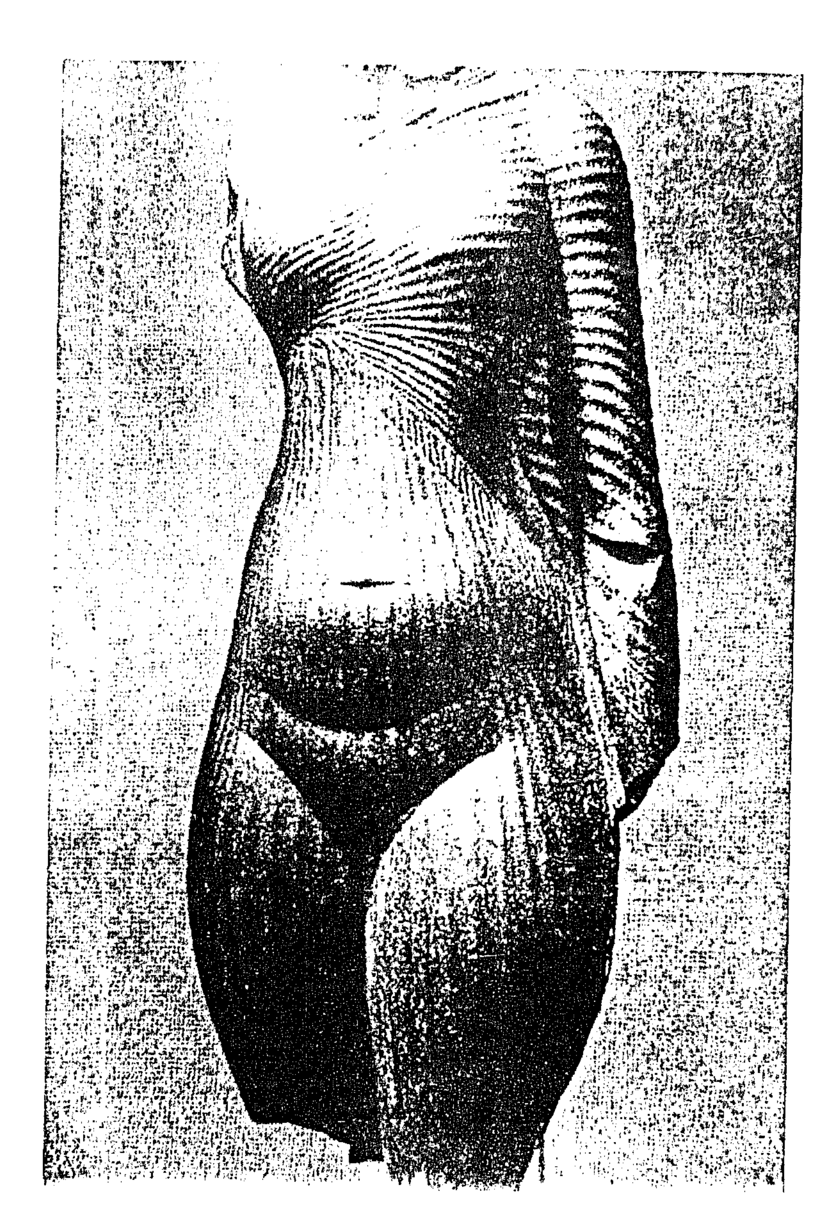




شكل (٢١)

رأس من الخشب ربما لأحد أفراد أسرة أخناتون





شكل (٣٢)

تمثال للملكة نفرتيتى من الكوارتزيت الأحمر

(الدولة الحديثة - الأسرة ١٨ - متحف اللوفر)





شكل (٣٣)

تمثال من الخشب لأحد الفتيات فى سن مبكرة

(الدولة الحديثة)

المتخصصين حتى ذلك العهد فى الفنون الصغرى، والذين كانوا يتمتعون بقدر من حرية العمل والمرونة أوفر من ذى قبل. ولقد اتبع هؤلاء الفنانون أسلوباً واقعياً جديداً تتمثل أوضح أنماطه فى تماثيل "أمينوفيس الرابع" الضخمة التى وجدت فى الكرنك"[١].

كذلك اتفق د. ثروت عكاشة فى هذا الرأى عندما ذكر: " غير أن أخناتون حين حاول فرض اتجاهاته الفنية المحدثة، ولم يجد مسايرة من كبار النحاتين الفنانين القادرين على الخلق، والابتكار، والخروج عن القواعد "الطيبية" التقليدية، لجأ إلى الفنانين المتخصصين فى الفنون الدقيقة التى كانت تتيح لهم مرونة وتحرراً يفتقدهما فنون المعابد المقدسة"[٢].

من الرأيين السابقين يتضح لنا : أن ثورة "أخناتون" من بدايتها اعتمدت على الفكر الحرفى الأداء، إضافة إلى أن تلك الحرية لم تصدر عن فنان فرد أو مجموعة من الفنانين دون تشجيع من عائلة، وراعيه الذى أراد أن يعبر الفن عن روح ثورته، وما تتصف به من الصدق والواقعية. وهكذا كان أخناتون نفسه هو قائد هذا التحول، فأصبح الفنان أكثر تطرفاً من فرط إحساسه بالحرية المتاحة من قبل السلطة فى هذا الاتجاه، حيث انتشرت النظرة إلى الملك باعتباره إنساناً اختاره سيده الخالق ليكون حاملاً لرسالته.

وهنا نجد أن المضمون الجديد هو الذى حرك الأشكال وطورها، بل نستطيع أن نقول هو الذى حددها. لذا فإن التغيرات الاجتماعية تتبعها تغيرات تطرأ على الفن بوصفه الشكل الذى تنعكس عليه صورة المجتمع الجديد وما يحويه من أفكار، ويعتنقه من مبادئ. ونادراً ما تحمل الأشكال القديمة مضامين جديدة؛ لأنها فى الغالب تسعى لخلق أشكال جديدة تستطيع أن تعبر من خلالها عن صدق دعواها.

"ولنا أن نتبع محاولات الفنان الدائبة، لتخليص العملية الابداعية مما يراه غير متوافق مع الواقع الجديد "أسلوباً وتعبيرا"، بحيث يضفى على التماثيل روحاً جديدة تستمد حيويتها من ذلك التناسق الفكرى والأدائى مع ما يفرضه التطور الطبيعى للحياة. فهو عندما يتحرر من الأساليب التى لا تستطيع مواكبة الفكرة الجديدة، باحثاً لإيجاد بديل يستطيع التعبير به، إنما يكون ذلك قمة الالتزام بروح الفن وأهدافه، وهو قد يعانى فى تلك العملية من الصراعات داخله وخارجه، فأما داخله : فيتمثل فى معاناته لتجويد أسلوبه ليلائم الفكرة الجديدة، وأما خارجه فيتمثل: من خلال مجموعة الضغوط

---

(١) كريستيان ديروش – الفن المصرى القديم – ترجمة محمود خليل النحاس، أحمد رضا – مراجعة دكتور عبد الحميد زايد – القاهرة – ١٩٩٠ – ص٢٦٣، ٢٦٤.

(٢) د. ثروت عكاشة – الفن المصرى القديم – جـ٢ – مرجع سبق ذكره – ص٧٠٤.

والعوائق التى تعمل ضد عملية التغيير فى حد ذاتها، والفنان الحقيقى هو الذى يعتبر تلك الصراعات جميعها وقوداً يزجى به عملية التفاعل يصقل من أدواته ويجود فى مفرداته"[١].

ومن هنا فإن لكل من المضامين، والأشكال نقطة بداية وأصل انبعثت منه، وطريق تطور طبيعى.

"فالأشكال الجديدة لا تخلق فجأة، كما أنها لا تطبق برسوم، ويصدق نفس القول على المضمون الجديد، ولكن ينبغى أن يكون الأمر واضحاً، فالمضمون، وليس الشكل هو الذى يتجدد فى البداية دائماً. المضمون هو الذى يولد الشكل وليس العكس. المضمون يأتى أولاً لا من حيث الأهمية وحسب بل ومن حيث الزمن أيضاً"[٢].

ولقد أظهرت فنون "فترة أخناتون" مبالغات كثيرة للوصول إلى الحقيقة ومحاكاة الطبيعة، مما أضفى عليها طابعها المميز، كما أظهرت لنا آثار تلك الفترة كيف أن الفنان كان حريصاً على الوصول إلى الكمال من خلال دراساتهم العميقة للطبيعة، وذلك من خلال النماذج التى عثروا عليها فى مراسم الفنانين من أشكال رءوس آدمية لرجال ونساء (شكل ٢٤) صُبَّتْ مباشرة على وجوه أفراده، كذلك مجموعة دراسات للمراحل المختلفة التى يمر بها نحت التماثيل.

وهكذا كان أخناتون – كما يقول "أرنولد هاوزر" فى كتابه "التاريخ الاجتماعى للفن"-: "أول من أبدع الفن الانسانى حين جعل من المذهب الطبيعى الجامد مذهباً حياً، وذلك حين ألقى فى روع الفنانين حب الطبيعة يستلهمون منها بعد أن يحسوا ما فيها من جمال وإذا هم يصورون عن انطباعات وأحاسيس وتأثرات بعد أن كانوا يحاكون ما يشاهدونه، وما تقع عليه عيونهم، فبدأ الفن ذا مسحة أخرى تتمثل فيها دقة التعبير وصدى الأحداث"[٣].

ومن هنا اهتم الفنانون بدراسة الجسم، وتصويره فى شكل ينبض بالحياة، والعواطف التى حُرِّمَت فى الفترات السابقة، كما حاول الفنانون التعبير عن الحياة الباطنة المنعكسة على الوجه، والذى يمثل الجانب العاطفى، والمعنوى من الأشياء أكثر ما يمثل الحقيقة المادية الخالصة.

"ونرى إخناتون وقد اختار لنفسه لقب "عنخ إن ماعت" أى "العائش فى الصدق" لتكون مبدأ فى الحياة ونقطة انطلاق لعقيدته الجديدة، ومتقبلاً من خلالها حقائق الحياة اليومية

---

(١) د. أحمد عبد العزيز – مرجع سابق – ص٥٦.

(٢) ارنست فيشر – ضرورة الفن – مرجع سبق ذكره – ص١٨٨.

(٣) د. ثروت عكاشة – الفن المصرى القديم – جـ٢ – مرجع سبق ذكره، ص٧٠٤.



شكل (٣٤)

قناع من الجص صب مباشرة على الوجه

وجد منه مجموعة فى محارف الفنانين بتل العمارنة

(متحف برلين . الدولة الحديثة)

ببساطة ودون تكلف، ولا شك أن لهذا المبدأ أثر عظيم فى الفن من حيث تشجيعه على المضى بخطى أسرع نحو التحرر من القيود القديمة. ونرى المثال "بك"[*] يقول : "أنه هو المساعد الذى علمه جلالته ليكون رئيس المثالين لآثار الملك الضخمة العظيمة"[١].

"ومن هنا نتبين أهمية الإرشادات التى كان يوجه بها أخناتون فنانيه، فالحياة فى الصدق هى جزء من تعاليم الدين يُرشدون بها، ويعملون من خلالها، فكانت حريتهم ملتزمة بما يشيع من أفكار، وعقائد، ولأول مرة فى التاريخ المصرى نرى الفنانين يعبرون عن الأشياء كما يرونها لا كما يجب أن تكون.
"وقد وصف الأستاذ "برستد" هذا الفن بأنه فن بسيط جميل ينم عن الحقيقة، ويرى ببصيرة ثاقبة ما لم يره أى فن آخر من قبل"[٢].

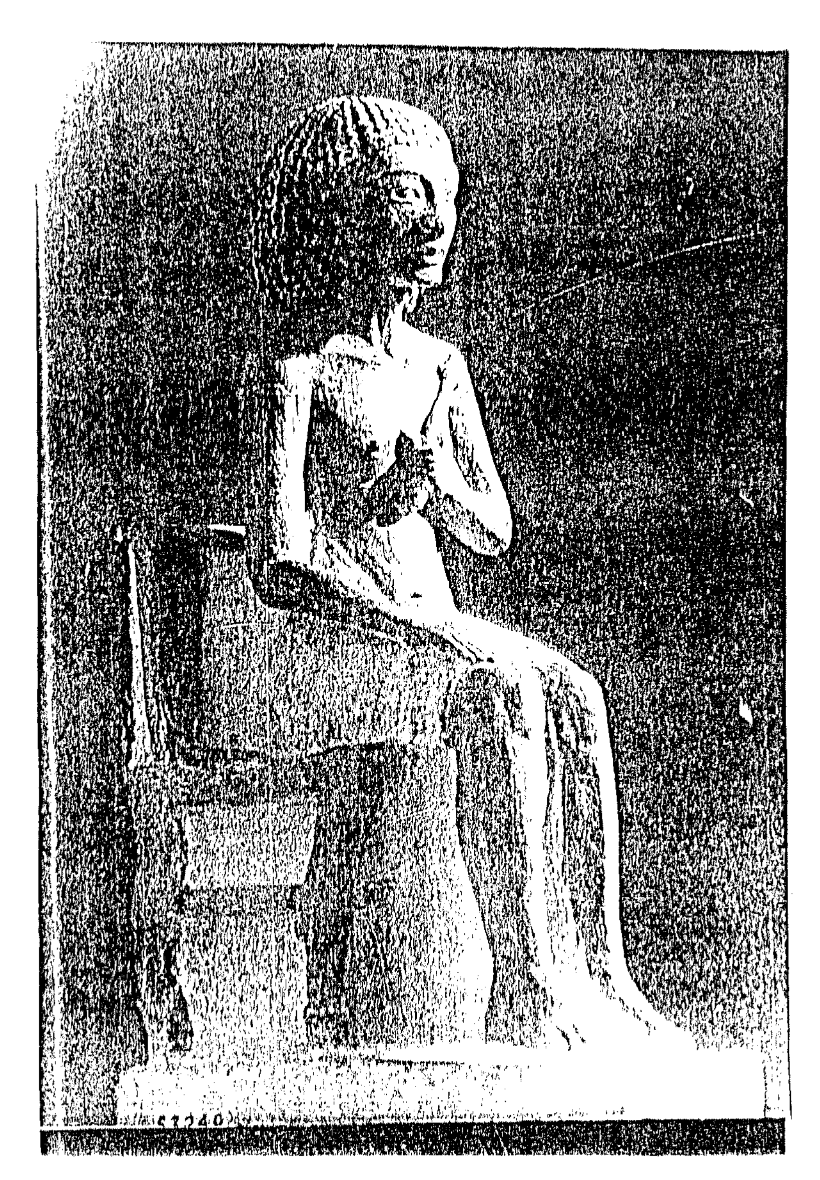
ومما هو جدير بالذكر أن الفنانين فى عصر أخناتون اهتموا بتمثيل أفراد الشعب كاهتمامهم بتمثيل أفراد العائلة الملكية (شكل ٢٥) وهو أحد أهم السمات الرئيسية فى تلك الفترة، حيث نلاحظ هذا التشابه حتى فى المعالجة الفنية للتمثال من حيث التعبير والأسلوب.

ونخلص من السمات العامة للفن فى عصر أخناتون إلى شيئين هامين اختلفا فيهما عن الفن فى الفترات السابقة عليه : أولهما – يتعلق بموضوع العمل الفنى من حيث هو تعبير مباشر عن فكر جديد نَبَذ تعدد الآلهة، والثانى – يتعلق بفكرة جديدة وهى تمثيل الفراغ "البعد الثالث" وبالطبع فإن الأفكار الجديدة تطرح تساؤلات يجب الإجابة عنها من خلال ممارسات الفنانين، لذا جاءت أعمالهم مبتكرة وجديدة تحمل فى طياتها قدر من الحرية والمرونة يتلاءم وما هو مطروح من أفكار.

(*) المثال "بك" – كبير رجال الهندسة فى عصر أخناتون ومثال الملك.

(١) سليم حسن – مصر القديمة – جـ٥ – مرجع سبق ذكره – ص٣٣٢.

(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة.



شكل (٢٥)

تمثال لرجل مجهول جالساً وممسكاً بأحد براعم زهرة البشنين

حجر جيرى ملون - أواخر عصر أخناتون - المتحف المصرى

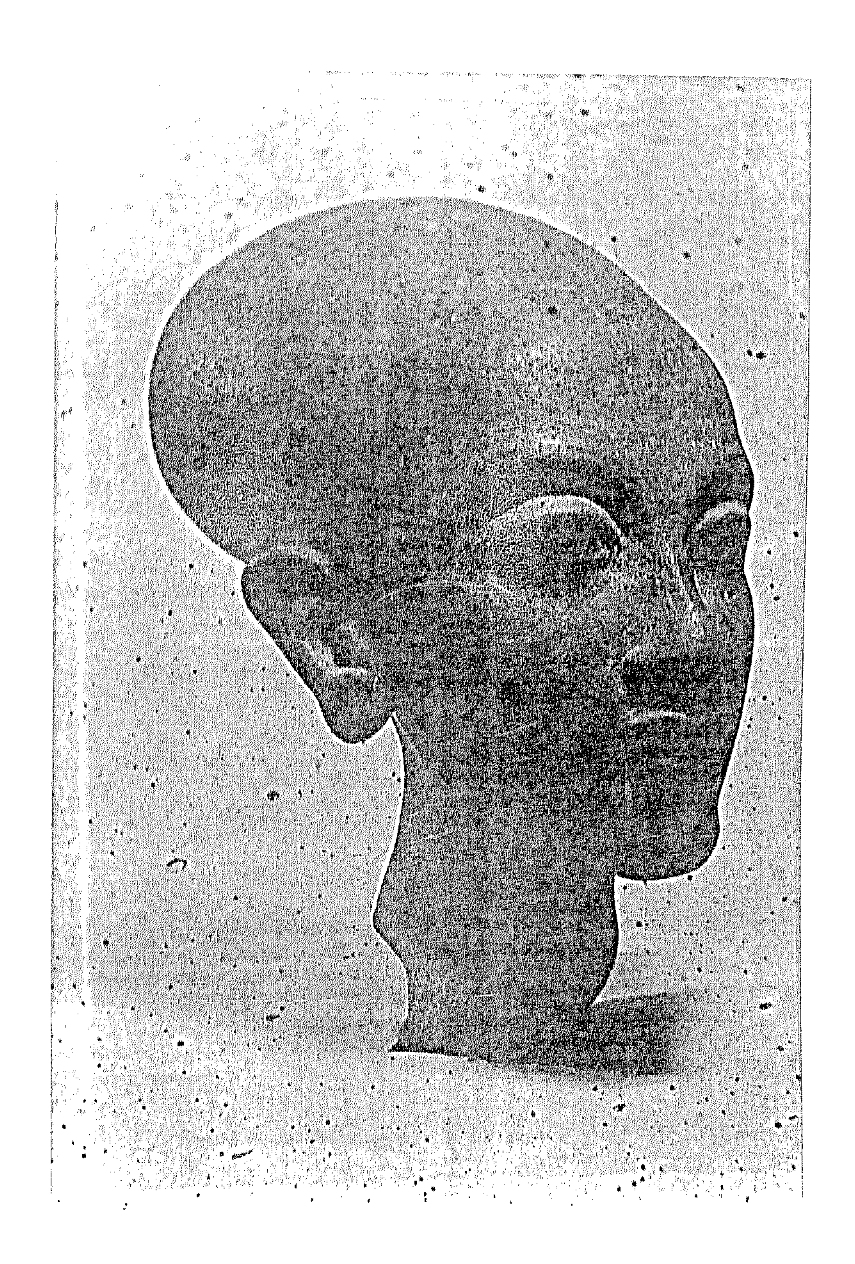
أثر الحرية على الأشكال فى عصر أخناتون :

كانت لحرية الفنان فى "عصر أخناتون" أثرها البالغ على الأشكال الفنية من حيث تناول الموضوع؛ والمعالجة الفنية، وابتكار أساليب حديدة، والاندفاع نحو التعبير عن المشاعر، والميل لمحاكاة الطبيعة، وأول مظاهر تلك الحرية تطالعنا فى الأشكال التى حوت الملك والملكة، حيث اختفى الشكل الكهنوتى القديم، ليحل محله منظر الملك وهو يعيش بطبيعته.

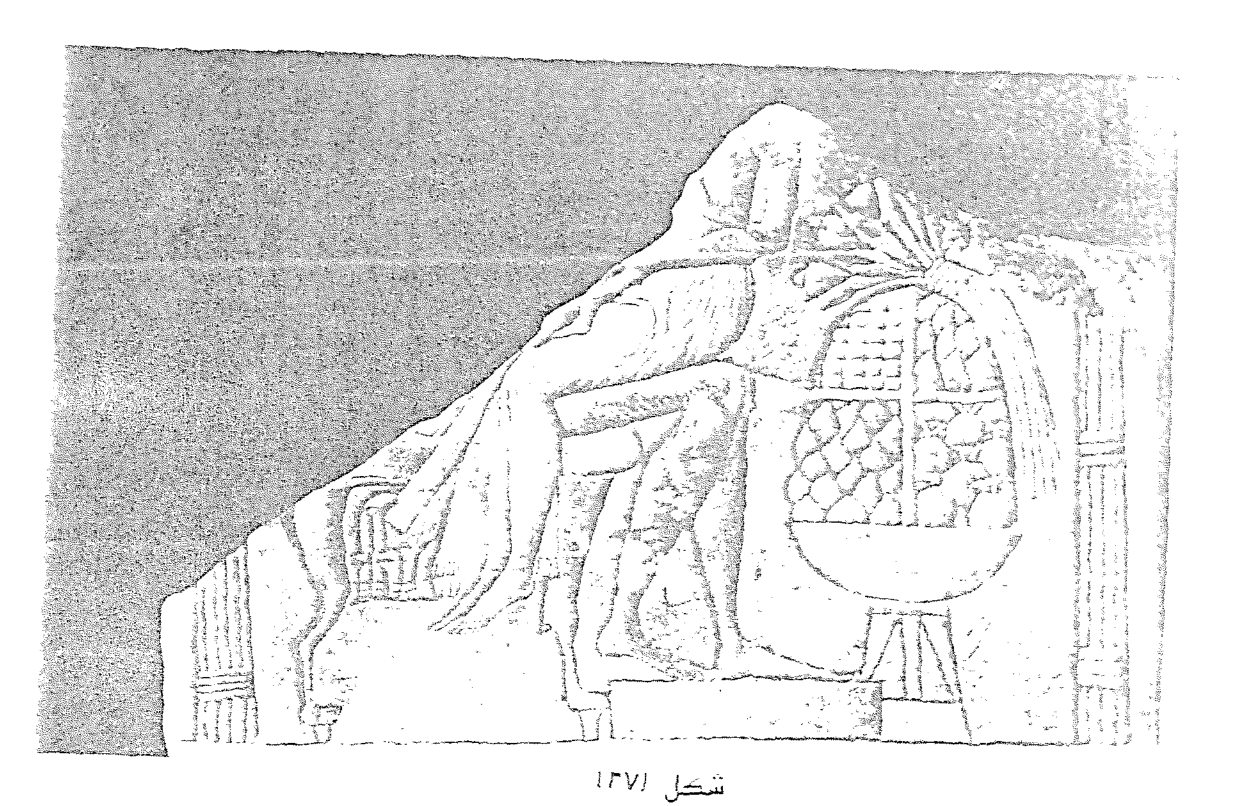
كذلك تركزت قدرة الفنان فى هذا العصر على معالجة الموضوعات التى تتعلق بالإنسان بشكل مباشر، ونستطيع أن نتبين هذه الحقيقة بشكل واضح من خلال أعمال "أخناتون"، حيث صور بما فيه من شذوذ جسمى، دون ملق أو محاباة، حتى أن هذا الشذوذ ازداد مع مرور الأيام، فظهر أثره المبالغ فيه فى كل صور أفراد الأسرة المالكة فى هذا العصر، فليس من المعقول أن يكون باقى أفراد الأسرة مصابة بهذا الشذوذ، إلا أن العادة فى التمسك بإظهار خصائص الملك الجسمانية، قد أدى إلى تعميم هذا الطراز الذى لا وجود له فى الواقع، ويؤكد هذا (شكل ٢٦).

والواقع أن فن تلك الفترة إتسم بجمال النسب، وتعبيره عن الحياة العذبة، وما يكتنفها من ألفة بالغة، ظهرت جلياً فى الأعمال الملكية، وهو الشئ الذى لم يكن مألوفا أو متوقعاً، وهى مواقف ليس فيها من جلال الملك شئ كما كان متبعا فى السابق، فنشاهد لأول مرة الملك وهو ممسك بالملكة فوق ركبتيه، يضمها فى رفق (شكل ٢٧) ويمسك بيدها أحياناً أخرى، وتلك الأعمال يتجلى فيها الترف والأناقة.

وهناك بعض الأشكال التى مثلت "أخناتون" فى هيئة طبيعية حيث العودة إلى الأسلوب الواقعى العذب دون مبالغات كبيرة والذى استشعر الفنانون النزوع نحوه، وذلك من خلال أعمال اتسمت بواقعية (شكل ٢٨)، حيث نرى التمثال وقد تجلت فيه روعة الفن فى ذلك العصر بما أضفاه عليه من طابع الحزن والأسى على ملامحه الهادئة، كذلك البُعد عن التشوهات الجسدية واحتفاظه بملامح صاحبه.
كذلك التمثال النصفى للملكة نفرتيتى "المصنوع من الحجر الجيرى" (شكل ٢٩) والذى ينبض بالحيوية والرقة من خلال انسياب الخطوط ورقة الملامح ودقة المعالجة التى بعُدت كثيراً عن الاتجاه "الإخناتونى" الذى ساد الفترة الأولى من حكمه، وهو ما يؤكد مدى القدرة على التنوع فى تلك الفترة، وتخلص الفنان من الجنوح إلى المبالغة والتى أثرت تأثيراً عكسياً على فن النحت بعد أن زالت دولة أخناتون، مما دفع المصريون إلى البُعد عن هذا الأسلوب والبحث عن جذورهم العميقة والقديمة.



شكل (٣٦)
رأس لاحدى بنات أخناتون - حجر رملى
(الدولة الحديثة - الأسرة ١٨ - المتحف المصرى)



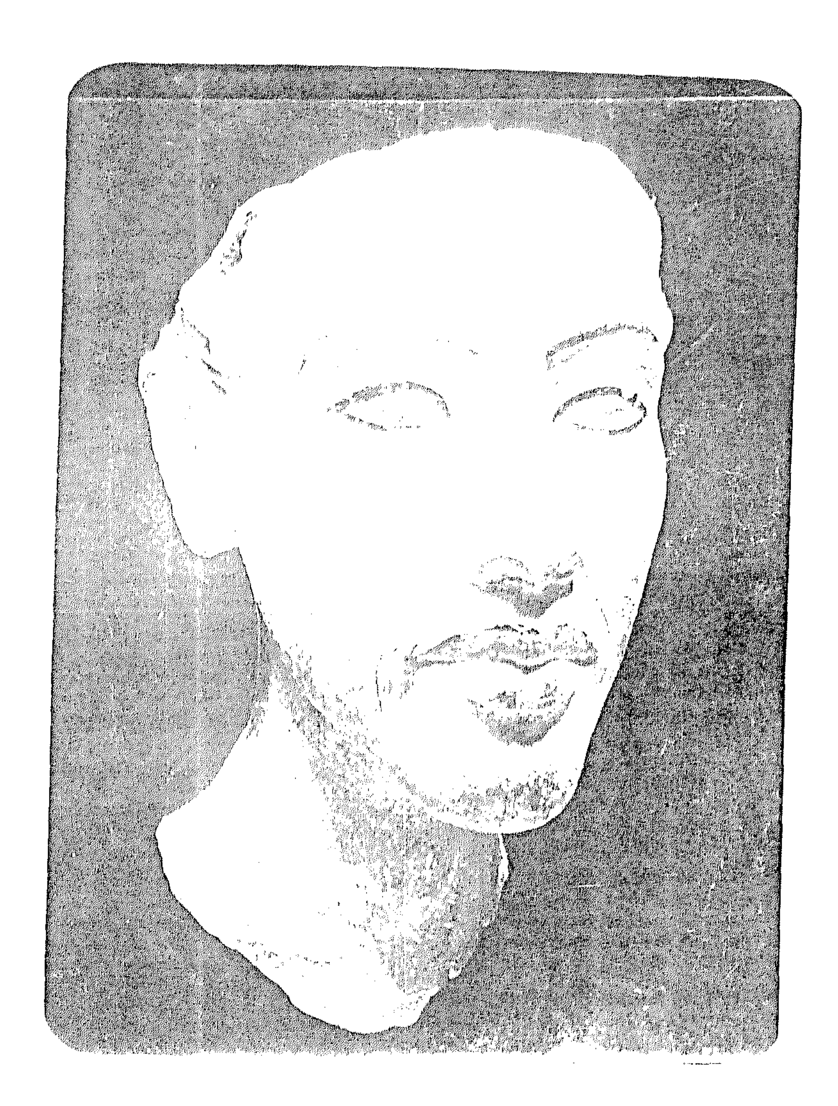
شكل ١٢٧

جزء من منظر فوق شاهد يظهر فيه أخناتون وهو يجلس الملكة على ركبتيه

فى وضع غير مألوف

(حجر جيرى . متحف اللوفر)



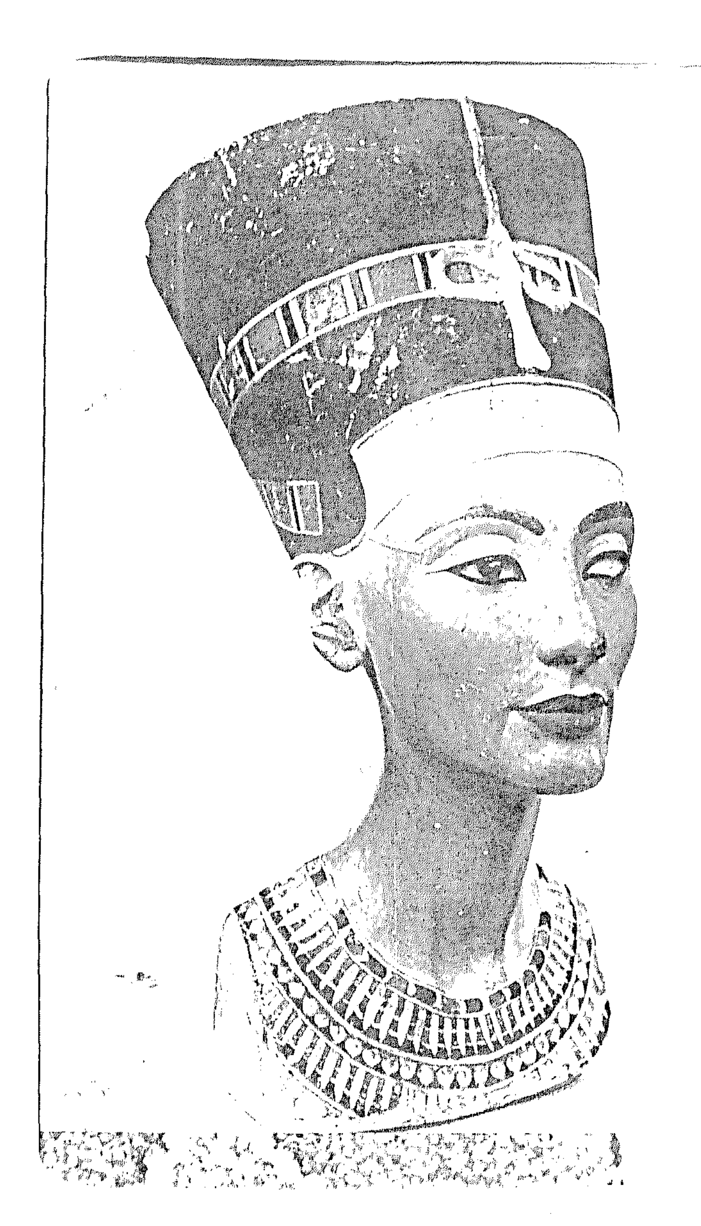


شكل (٢٨)

قناع من الجص لأحد رجال الدولة عثر عليه فى محرف المثال تحتمس بتل العمارنة

(متحف برلين)





شكل (٢٩)

رأس للملكة "نفرتيتي" ويظهر فيه دقة النحت ومحاكاته للنموذج الطبيعي

(الأسرة ١٨ - متحف برلين)

ويقول (سليم حسن) فى هذا : "لقد انزعج المصريون من نتائج انزلاقهم فى صدق التعبير فى رسومهم، ومحاكاة الطبيعة، ولذلك فإنهم أخذوا يتشبثون حتى آخر أيام تاريخهم القومى فى حياتهم الفنية بأهداب طراز فنهم الثابت الذى كان متبعاً فى غابر الزمن، وكأن خلاصهم الوحيد كان متوقفاً عليه"[١].

وبالرغم من هذا نستطيع أن نؤكد أن حرية الفنان فى عصر أخناتون من حيث إتجاهه نحو المزيد من الحرية، وجرأته واندفاعه نحو تمثيل الطبيعة ومحاكاتها محاكاة دقيقة، ولم يقتصر الفنان على الادراك فحسب بل حقق هذا من خلال أعماله، ولقد كانت حريته بمثابة جهد إبداعى متواصل يعتمد على اليد والأدوات مستعيناً بمهاراته الفنية وخبراته التكنيكية.

والفنان فى عصر أخناتون فناناً واقعياً يحيا فى صراع دائم مع المادة من أجل التعبير عن أفكار تلك الفترة ومُثلها.

لذا فإننا نلمس بوضوح أن هذا الفنان قد حقق نوعاً من إدراك الحقيقة وذلك خلال إدراكه للحقيقة الفضائية "البعد الثالث" وهذا الإدراك هو بالتأكيد رؤية جديدة جعلت الفنان المصرى فى حالة من التوافق الوجدانى والبصرى مع العالم كما يعرفه، وأصبح إدراكه للطبيعة إدراكاً واقعياً واكب تلك النظرة لمجموع الأفكار والقيم السائدة التى دعت إلى الصدق والسعى لإبراز الحقائق كما هى، وأن هذا الإدراك الواقعى للطبيعة وللحقائق من حوله جلعته يرتقى إلى مستوى المُثل التى دعى إليها أخناتون.

"وإذا كان الفنان العظيم - كما يقول "برجسون" - إنما هو ذلك الذى يصدر فى عمله عن إنفعال جديد أصيل، بحيث يولد فى أنفسنا أحاسيس جديدة أو عواطف لم يكن لنا بها عهد، أو انفعالات لم تكن فى الحسبان".

فليس أدل على عظمة الفنان فى عصر أخناتون من هذا التجديد وذلك التطور والتحوير الذى أضفاه الفنان فى هذا العصر، حيث نرى سمات وملامح جديدة وأصيلة قد ظهرت بوضوح من خلال أعماله بل وأثرها الواضح على الفترات اللاحقة عليه.

"وبانقضاء ثورة أخناتون الدينية والرجوع إلى عبادة آمون فى طيبة رجع طابع الفن إلى التقاليد السابقة واستأنف الفنان المصرى القديم الطراز الفنى الذى عرف من قبل؛ إلا أنه لم يتخل تماماً عن طابع الوجوه المعبرة الجميلة، ويتجلى ذلك فى آثار "توت عنخ آمون" الذى عبر فيها الفنان عن شباب الملك الذى توفى صغيراً"[٢].

---

[١] سليم حسن - مصر القديمة - مرجع سبق ذكره - ص٣٣٩.

[٢] نعمت إسماعيل علام - فنون الشرق الأوسط والعالم القديم - الطبعة الرابعة- دار المعارف - القاهرة - ١٩٨٤ - ص١١٩.

ونستطيع أن نلمح هذا فى التمثال الخشبى النصفى (شكل ٣٠) كذلك امتد هذا التأثير ليشمل أعمالاً أخرى إتسمت بالرشاقة والرقة والأناقة على مستوى الفن الرسمى فنرى فى شكل (٣١) وهو معروف بثالوث الملك توت عنخ آمون حيث يتوسط اثنين من الآلهة. كذلك ما نراه فى تمثال "حورمحب" (شكل ٣٢) حيث نرى تلك القسمات البديعة وهذا التأمل الروحانى المرسوم على قسمات الوجه.

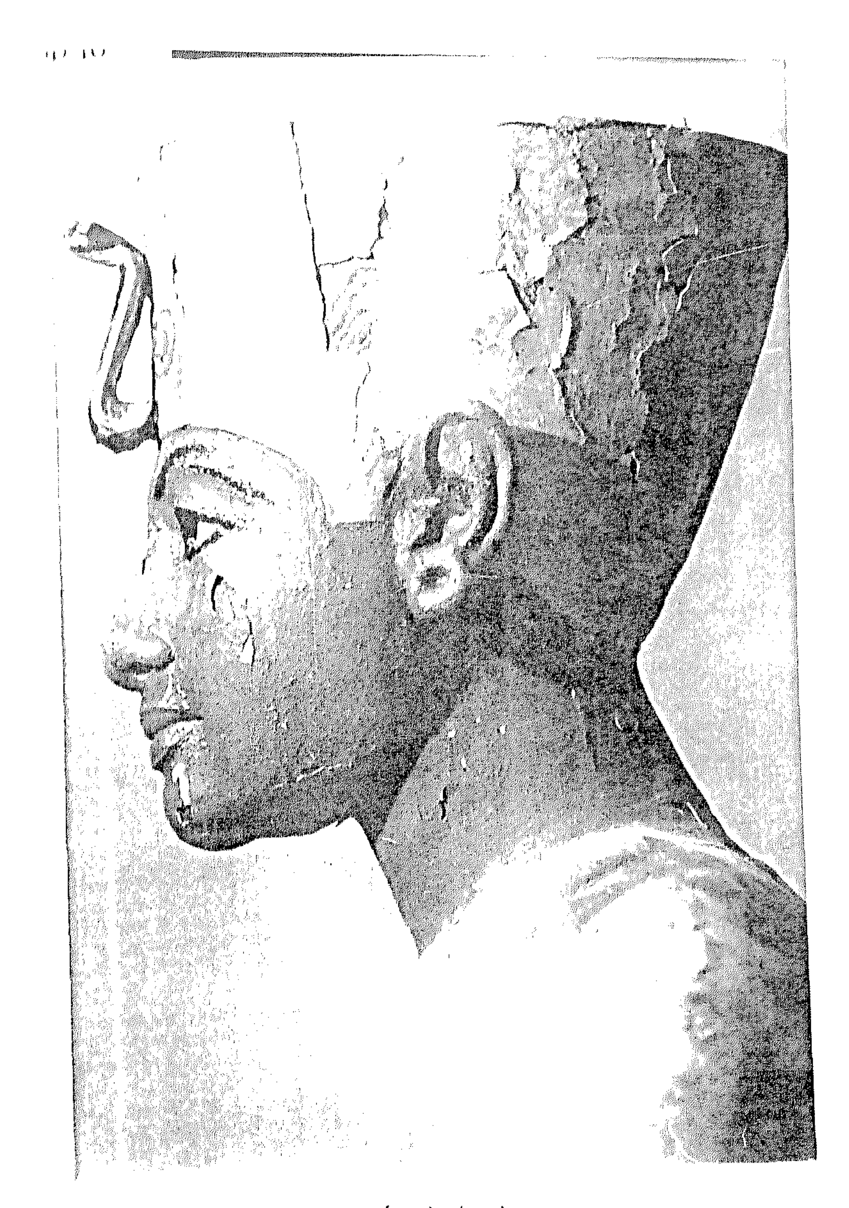
كذلك هناك نموذج أقرب ما يكون شبهاً بتماثيل عائلة أخناتون، وهو تمثال خشبى ملون للملك "توت عنخ آمون" يمثله وهو يخرج من زهرة اللوتس (شكل ٣٣) حيث يبدو التأثير الأخناتونى واضحاً فى العيون اللوزية والحواجب المقوسة، وتلك المبالغة الواضحة فى مؤخرة الرأس وهى من سمات فن العمارنة، والأهم من تلك الصفات الشكلية هو الاحتفاظ بالإنطباع الحسى للكتلة ورقة ورشاقة الخطوط.

ولم يتوقف تأثير مدرسة أخناتون على هذا فقط بل امتد ليشمل بعض أعمال الأسرة "التاسعة عشر" (شكل ٣٤) حيث سلاسة الخطوط ورقة المعالجة فى الوجه من خلال التعبير الهادى على ملامحه كذلك أسلوب معالجة العيون وثنايا الملابس التى نالت عناية من الفنان.

وكذا تمثال الملكة "كليوباترا" (شكل ٣٥) حيث نرى هذا التشابه بينه وبين تمثال الملكة "نفرنيتى" (شكل ٢٢) من خلال وضع الأيدى والاهتمام بإبراز تفاصيل الجسم بشكل واقعى من أسفل الثياب التى نالت هى الأخرى عناية كبيرة من الفنان.

وكان من النتائج الهامة لفن فترة "أخناتون" أنه أعطى الفرصة للبحث - فى الجيال اللاحقة - عن حلول لتكوينات جديدة لم تكن مألوفة من قبل كتمثال الملك "أوسركون" (شكل ٣٦)، حيث يتأهل لدفع مركب أمامه.

ومن خلال الدراسة السابقة لأعمال النحت التى أنتجت فى فترة حكم "أخناتون" فإنها قد خطت خطوات كبيرة نحو التحرر من الأساليب السابقة عليها، وذلك من حيث التناول وأسلوب المعالجة، نظراً لاختلاف مفاهيم العقيدة الجديدة التى دعا إليها أخناتون، والفنان هنا قد التزام إلى حد بعيد بتلك المفاهيم وجاءت أعماله معبرة عن تلك الفترة أفضل تعبير.



شكل (٣٠)

جزء من تمثال نصفي للملك "توت عنخ آمون"

(الدولة الحديثة ـ الأسرة ١٨)

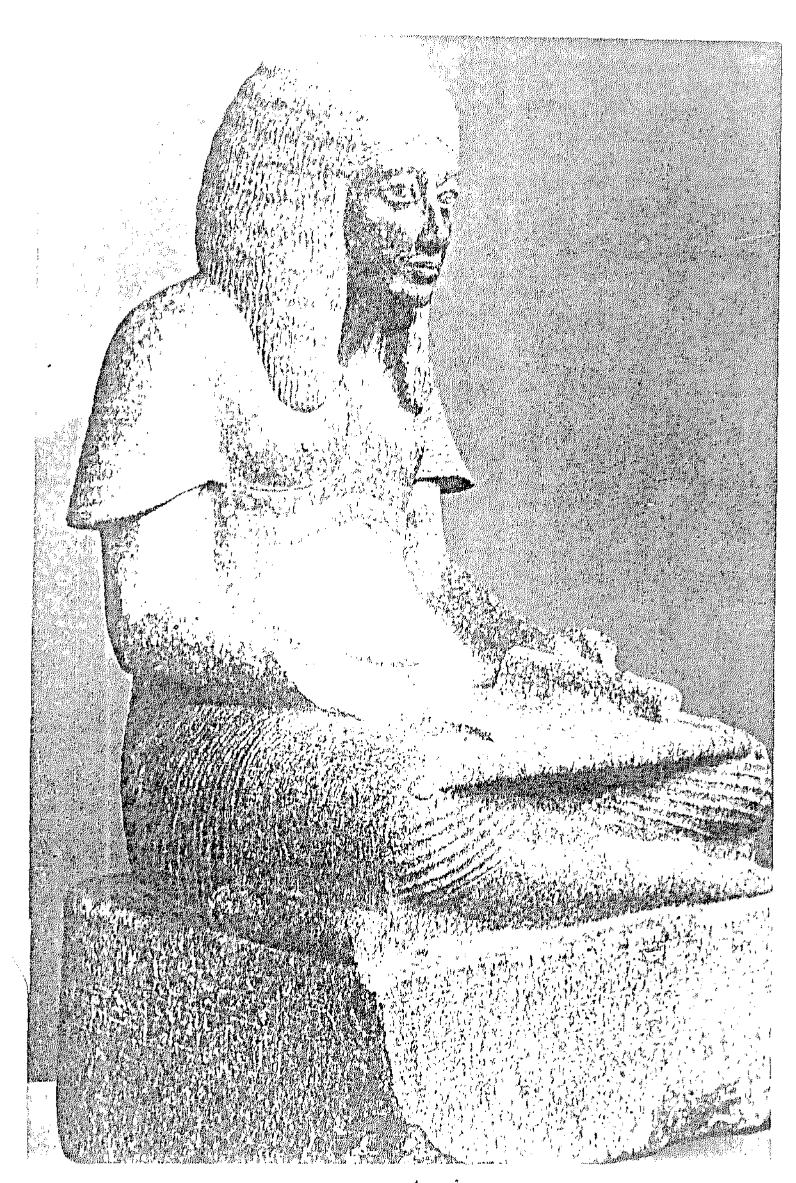


شكل (٣١)

ثالوث الملك "توت عنخ آمون" و "آمون" و "موت"

(حجر جيرى ملون . الكرنك . الدولة الحديثة)





شكل (٣٢)

تمثال من الجرانيت لـ "حار محب" قائد الجيش فى عهد توت عنخ آمون

(الأسرة ١٨)





شكل (٣٢)

رأس الملك "توت عنخ آمون" وهو ممثل منبثقاً من زهرة البشنين

(المتحف المصرى . الأسرة ١٨)



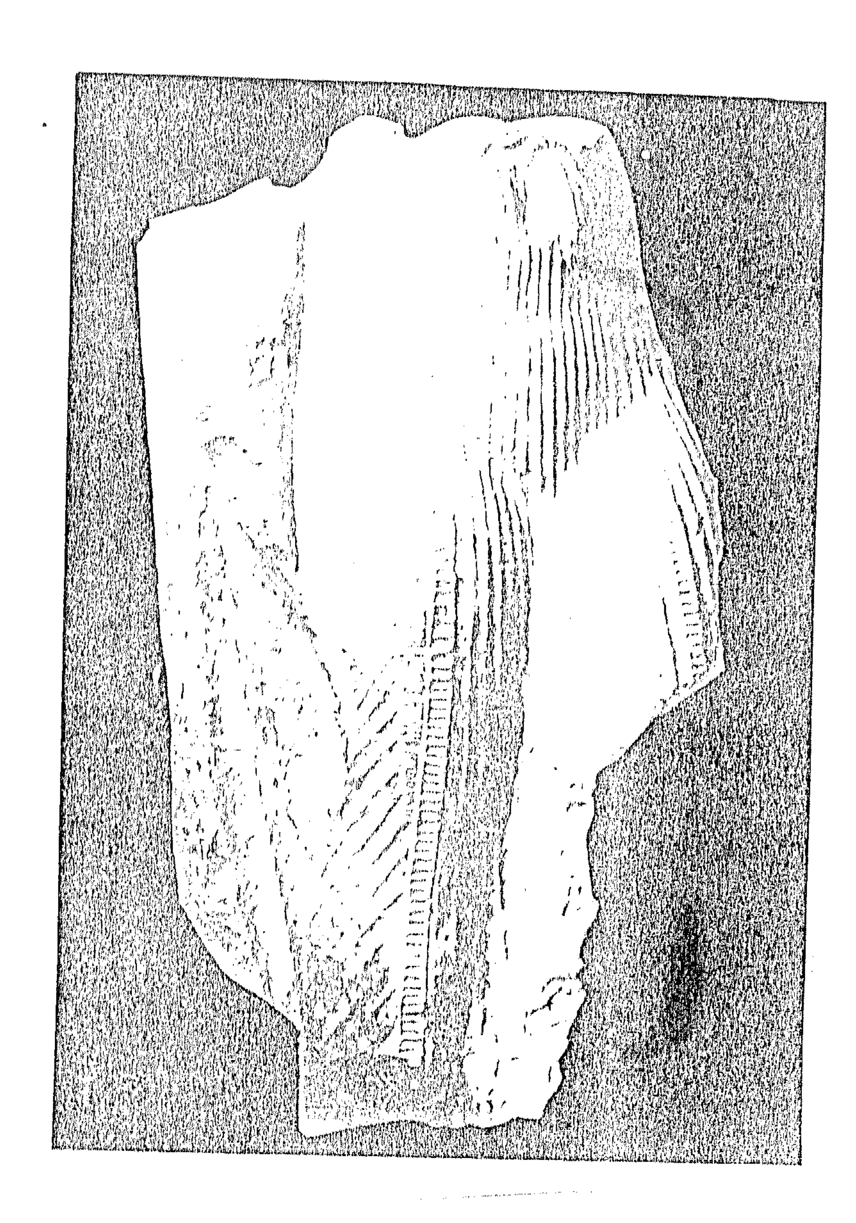


شكل (٣٤)

تمثال من الجرانيت الأسود لرمسيس الثانى

(الأسرة ١٩)





شكل (٣٥)

جذع من تمثال للملكة "كليوباترا الثانية"

(حجر جيرى . العصر البطلمى)





شكل (٣٦)

الملك أوسركون الثالث يدفع المركب

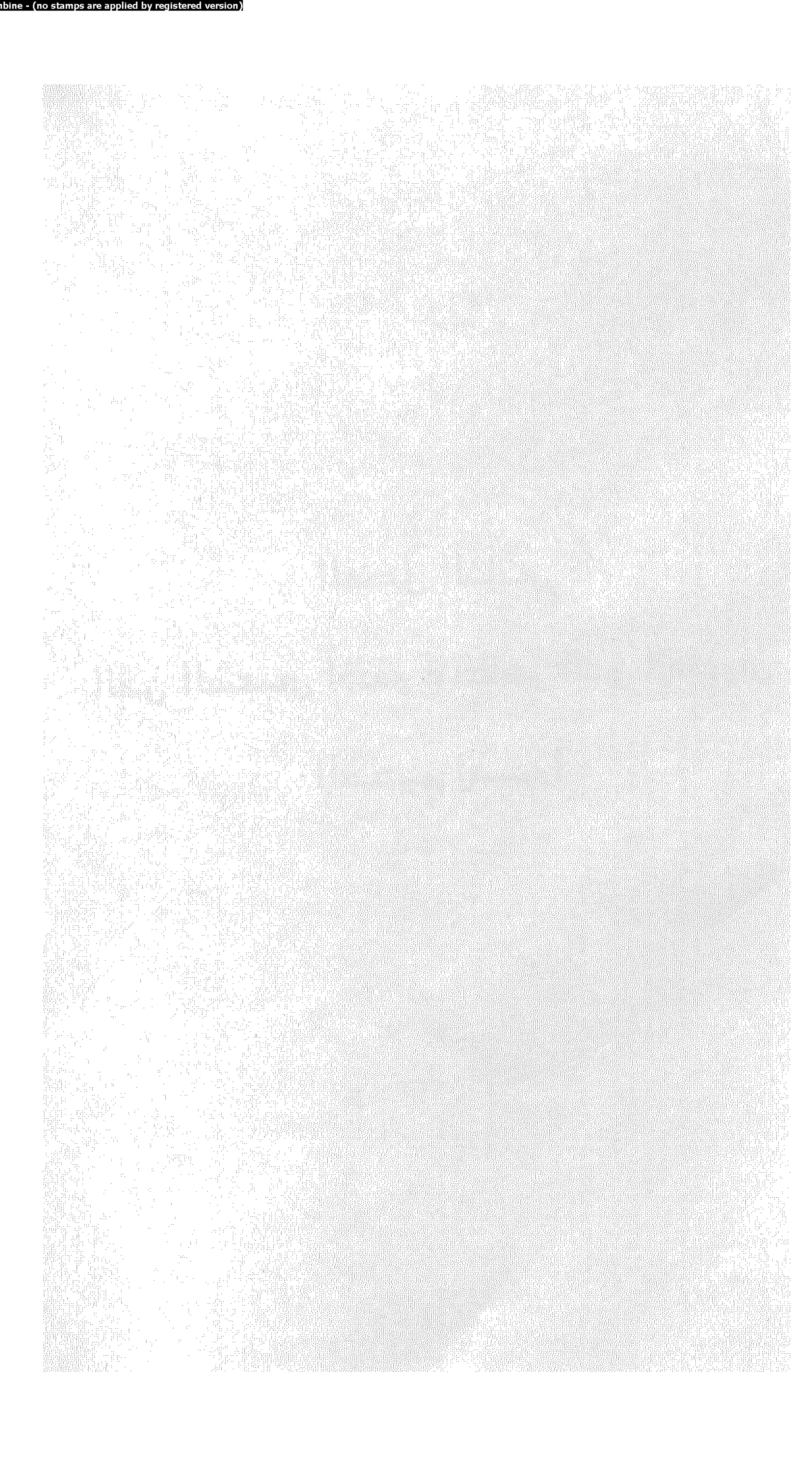
ويلاحظ فيه قوة الحركة ـ حجر جيرى ملون

(الكرنك ـ الأسرة ٢٢)



الفصل الثانى

الفن الشعبى أكثر مظاهر الفن المصرى القديم تحرراً



الفن الشعبى :

إن المجتمع المصرى القديم مجتمع طبقى تحددت ملامحه، وتأكدت منذ الأسرات الأولى للدولة الفرعونية، فهناك طبقة الحكام، والكهنة والخاصة، ثم طبقة العامة.

ونشأ الفن الرسمي؛ ليعبر عن آمال، وتطلعات، وأفكار الطبقة الأولى، وجاء الفن الشعبى كامتداد طبيعى لفنون المجتمعات الأولى البدائية، ولقد استمر الفن الشعبى فى نسيج المجتمع المصرى القديم؛ ليؤكد قدرة الفنانين الأهليين على التعبير عن الجماعة، فى أشكال فنية أقل ما توصف به أنها استطاعت أن تتواجد وتؤكد نفسها من خلال طرافة موضوعاتها وتنوعاتها، وقدرتها على الآداء الحركى المتحرر من قيود العقيدة، والفكر السائد المنتمى إلى طبقة الخاصة.

وإذا كانت فنون الخاصة هى مرآة المجتمع، وعقلها الواعى فإن الفن الشعبى، هو عقلها الباطن المعبر بصدق عما يدور فى وجدان هذا المجتمع.
والفن الشعبى فى ابسط تعبير هو فن ممارسة الجماعة لأنشطة تعبر مباشرة عن قضاياها، ومشاعرها. دون التوقف عند المشكلات الجمالية أو الفنية، فالجانب التعبيرى هو أهم العناصر التى تتوافر فى أعمال الفن الشعبى اضافة إلى الحيوية التى تتبدى من خلال الوجوه المعبرة، وهى نقطة الانطلاق الحقيقية لدى الفنان الشعبى، وهى التى تحدد فى الغالب شكل العمل الفنى، وهنا تكمن حرية الفنان الشعبى فى التعبير عن موضوعاته من خلال المجتمع الذى يصبو دائماً إلى الاندماج فيه، والتعبير عنه فى شكل طبيعى وغير مصطنع، فالفن الشعبى فى الغالب لا يُنسَب إلى فنان بعينه، بل ينسب إلى الجماعة، وقدرتها على الإبداع التلقائى، لذا فالفن الشعبى هو رؤية يحددها المجتمع، أو فلنقل طبقة العامة.

والباحث يتناول الفن الشعبى المصرى القديم كموضوع للبحث، وكيف أن الفن الشعبى كان أكثر تحرراً - من الفن الرسمى - من حيث اختيار الموضوعات، والمعالجات التشكيلية، ومتخلصاً فى ذلك من الأنماط والأساليب الرسمية التى حددتها العقيدة المصرية القديمة، وأفكار الطبقات الحاكمة، والتى وجهه الفن إلى صياغة غاياتها وأغراضها، ووجودها، بل وإلى حماية هذه الغايات والأغراض.

ولقد تناول الفن الرسمى الموضوعات اليومية الشعبية، فى الكثير من المواضع فى المعابد والمقابر، إلا أنه صاغها بأسلوبه الخاص، والذى كان فى الغالب تحدده أساليب الفترة التى ينتمى إليها.

إلا أنه عندما تناول الفنان "الأهلى" الموضوعات الشعبية استطاع أن يعبر عنها بصدق أكبر، لما تمتع به من حرية فى الأداء، وسوف أوضح هذا من خلال استعراض العديد من النماذج بالشرح والتحليل.

الموضوع والمضمون فى الفن الشعبى المصرى القديم "فن التمثال" :

يتفق جميع الفنانين فى الغالب فى أنهم ينطلقون من نقطة واحدة للتعبير عما يريدونه، وهو الموضوع، فلابد للفنان من اختيار موضوع محدد يعبر عنه بوسيلة ما يمكن تسميتها بالشكل.

ومن الممكن أن يتناول موضوع واحد عدد كبير من الفنانين كل حسب وجهة نظره، وهنا يتحول الموضوع إلى معنى، إلى فكرة، تصبح هى مضمون العمل الفنى، إذن، فالمضمون لاحق على الموضوع وهو الذى يحدد فى الغالب أسلوب معالجة الشكل، ويقول "أرنست فيشر":

"واذا كان الموضوع والمعنى يقدّمان دائما مترابطين، إلا أنهما مع ذلك لا يعبران عن شئ واحد إذ يمكن أن يعالج ويفسّر اثنان من الفنانين أو الكتّاب موضوعاً واحداً تفسيرين مختلفين إلى حد يجعل عمل كل منهما مختلفاً تماماً عن عمل الآخر"[1].

ويستطرد – أيضاً – فيقول :

"وإن الموضوع ليرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده، لأن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان، بل – أيضاً – كيف يقدمه، وفى أى سياق، وبأى درجة من الوعى الاجتماعى، والفردى".

ولقد دلل على ذلك من خلال عرضه لموضوع "الحصاد" وكيف يمكن أن يعالج معالجات شتى، مختلفة فى مضامينها، فيمكن معالجته كمنظر طبيعى تقليدى، أو كانشودة شجية، أو كجهد إنسانى مرهق، أو كانتصار للإنسان على الطبيعة، وهو من خلال هذا يوضح لنا المضامين المختلفة للموضوع الواحد، وهذا يتوقف على وجهة نظر الفنان.

ومن هنا فإن المضمون يعنى شيئا آخر غير ما يعنيه الموضوع، بل إن مضمون العمل الفنى فى الغالب يتحدد من خلال أسلوب تناول الفنان، وكيف يعبر، وأيضاً وعيه بالاتجاهات الاجتماعية المميزة لعصره، ومن هنا يأتى الاختلاف بين فنان وآخر، بل أكثر من هذا فى تفسير العمل من ناقد لآخر.

وإذا كان المضمون يعكس معنى العمل الفنى فإن الموضع يعكس الظروف

---

[1] ارنست فيشر – ضرورة الفن – مرجع سبق ذكره – ص١٧٢.

الاجتماعية السائدة، وسوف أدلل على ذلك ببعض الأمثلة من الفن المصرى القديم "الفن الغير رسمى".

ولقد عمد الباحث إلى توضيح المقصود بالموضوع، والمضمون؛ حتى يتسنى له دراسة الفن الشعبى المصرى القديم، وذلك نظراً لتعدد الزوايا التى تناولها الفن المصرى فى عصوره المختلفة، وهنا لابد من وضع حد بين "الموضوع الشعبى" الذى تناوله الفنان الرسمى، وبين الموضوع الشعبى الذى تناوله الفنانون الأهليون، وسوف يتضح لنا أن هناك فروق جوهرية بعد تحليل بعض النماذج من كلا الاتجاهين من حيث التناول وأسلوب المعالجة الذى يحدد بالدرجة الأولى إذا ما كان العمل الفنى ينتمى إلى الفن الرسمى أو الفن الشعبى "الغير رسمى"، بل إن تحديد الموضوع الشعبى فى العمل الفنى لا يجعله عملاً غير رسمياً، لأن الفن الشعبى "الغير رسمى"، إن جاز التعبير هو من إنتاج فنانين يعبرون تعبيراً مباشراً عما يدور بداخلهم على عكس الفنانين المحترفين.

الموضوع الشعبى فى الفن الرسمى :

كثيراً ما نجد فى الفن المصرى القديم تسجيلاً لموضوع العمل على جدران المعابد بل وفى المقابر، حيث نجد بعض الأفراد منهمكين فى العمل، وهم يرعون ويحصدون (شكل ٣٧) أو ككتبة (شكل ٣٨) يُملى عليهم ما يكتبونه بوحى من سيدهم، أو كحملة للقرابين (شكل ٣٩، ٤٠) أو غيرها من الموضوعات المختلفة، والفنان هنا يقدم وجهة نظر سيده عن هؤلاء الرعايا، فالعامل هنا ليس موضوعاً مستقلاً بذاته بل موضوعاً ينظر إليه على أنه "ترس" فى آلة المجتمع، ولا مجال هنا للاستقلالية الفردية بل وحدات اجتماعية لها وظيفة، وليس لها الحق فى التعبير عن الذات، إلا أن الفنان "الرسمى" قد أضفى عليهم قدراً كبيراً من الواقعية وحرية الحركة وعالجها بأساليب بسيطة دون تكلف.

ويقول د. ثروت عكاشة فى هذا المضمار :

أما أفراد الشعب فقد مثلهم الفنانون فى وضعات واقعية لا يحجمون عن إظهار عيوبهم الجسمانية من ترهل البطن وضيق الأكتاف، وقِصَر القامة، ونرى على الجدران بعض أفراد الشعب وهم يقومون بأعمالهم اليومية، أو بعض الخدم وقد انحنت هاماتهم تحت ثقل ما يحملون من نباتات البردى أو القربان والهدايا. هكذا كان العنصر الأساسى فى الفن المصرى هو ارتباط أسلوبه فى التشكيل والتكوين بمفهوم اجتماعى معين، وغدا من اليسير علينا أن نتبين الفروق بين شكل شخص وآخر يختلفان مركزاً فى الحياة الاجتماعية"[١].

---

[١] د. ثروت عكاشة – الفن المصرى – جـ١ – مرجع سبق ذكره – ص٢٩٢.



شكل (٣٧)

لوحة جدارية تمثل أحد الأنشطة اليومية

(الدولة القديمة . سقارة)



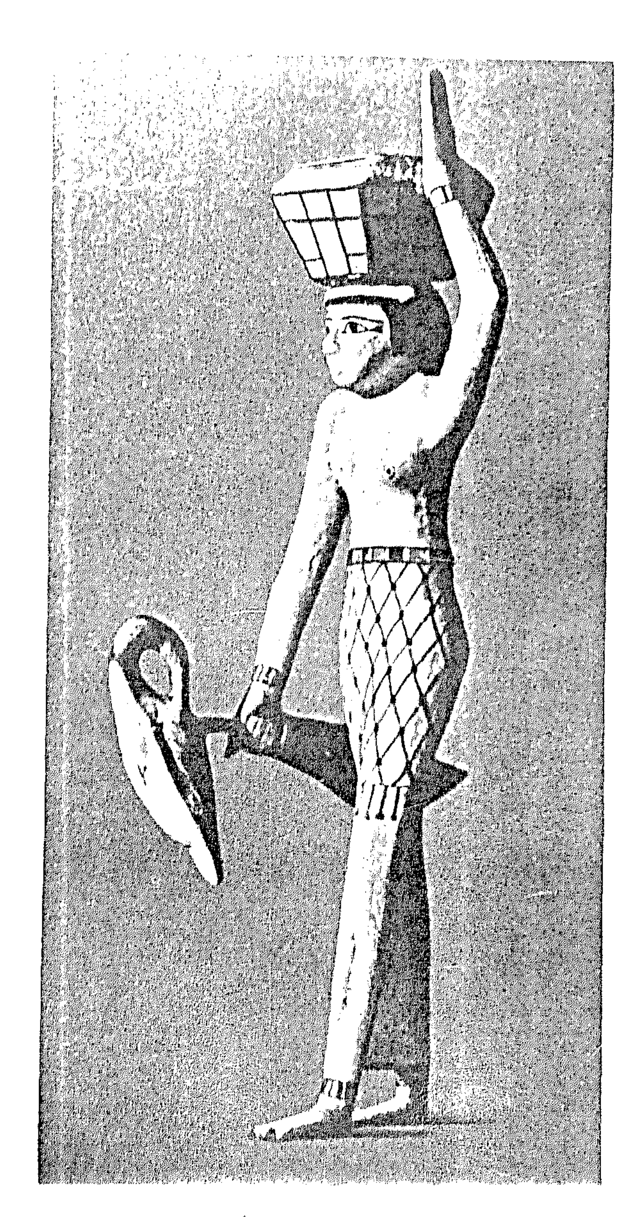


شكل (٣٨)

تمثالان من الحجر الجيرى الملون يمثلان الكاتب المصرى

(الدولة القديمة)





شكل (٣٩)

حاملة القرابين في شكلها التقليدي

(الدولة الوسطى)





شكل (٤٠)
تمثال حامل الجرار - خشب ملون
(الدولة الوسطى)

ومع تطور الأساليب وبروز الموضوع الشعبى، وظهور الأفـراد، ومشـاركتهم مشاركة جادة فى الحياة ظهرت الواقعية كنوع مـن أنـواع التعبير عـن الموضوعـات، فظهرت المعاناة الفرديـة لطبقـات الشـعب المختلفـة واكتسـت الملامـح بالإرهـاق أحيانـا وبإعمال الفكر أحياناً أخرى، حتـى أن هذا كـان لـه صـدىً فـى الأعمـال الرسـمية فـى فترات مختلفة "كالدولة الوسطى، والدولة الحديثة، والعصر الصاوى".

وهنا يجب أن أشير إلى أن تلك الأعمال فى مراحلها المختلفة – ونتيجة لثبـات هذا التطور – خضعت لمفهوم وشكل محدد سار عليها الفنان، والتزم بهـا علـى عكس الأشـكال الغير رسـمية التـى ظلـت لا تخضـع لتقـاليد وحسـابات الفـن الرسـمي، وغـير مرتبطة فى ذلك بمضمون فكرى أو عقائدى أو سياسى معين.

تماثيل الخاصة(*):

لقد اتسمت تماثيل الخاصة بما اتسمت به تمـاثيل الملـوك مـن وضعـات ثابتـة، حتى أنها – فى كثير من الأحيان – حظيت بما حظيت به تماثيل الملوك من تنفيذها فى الخامات الصلبة، وأيضاً حظيت بالرعاية كجزء مكمل لحياة الملوك.
وساعد على ذلك – أيضاً – وجود حكام أقوياء لبعض الأقاليم فى عصـور سـادت فيهـا الاضطرابات، مما دفعهم لتنفيذ أعمال يحاكون بها ملوكهم، كذلك الغنـى الفـاحش الـذى تمتع به بعض الأفراد مما جعلهم قادرين على إنتاج أعمال كانت قـاصرة علـى الملـوك لما تحتاجه مـن إمكانيـات كبيـرة فـى قطـع، وجلـب الأحجـار، وكـانت النمـاذج الملكيـة – بالطبع – هى المصدر الرئيسى لإلهام الفنانين وإثارة خيالهم، وكذلـك عملاؤهـم مـن الأفراد، إلا أننا نسـتطيع القـول : أن هـذه الأعمـال فـى معظمهـا لا تختلـف كثيـراً عـن الأعمال الرسمية، بل كانت تستمد أساليبها منها (شكل ٤١).

ويقول "سيريل ألدريد" عن هذا العمل : "ولما كان "رع نفر" كبيراً لكهنة "بتـاح" فلا شك أنه كان هو المسئول عن وضع تصميم التمثالين والإشراف على تنفيذهما، وقـد قام بهذا العمل المثالون الملكيون أنفسهم"(١).

الدولة القـديمة :

١ – تمـاثيل الأفراد : "الطبقة العليا"

اتسـمت تمـاثيل الأفـراد بقـدر أكـبر مـن المرونـة، والحريـة، والتنـوع فـى

(*) الخاصـة : يقصد بهم أفراد العائلـة الملكيـة والأمـراء وحكـام المقاطعـات وأصحـاب الوظـــائف المرموقة فى المجتمع المصرى القديم مثل طبقة الكهنة والمهندسين والكتبة.

(١) سيريل ألدريد – الفن المصرى القديم – مرجع سبق ذكره – ص١٣٥.





شكل (٤١)

تمثالان من الحجر الجيرى الملون لـ "رع نفر"

(سقارة - الدولة القديمة - المتحف المصرى)

الموضوعات أظهرت مميزات وعيوب الشخصية كما هى فى الواقع دون تزييف أو تغيير (شكل ٤٢، ٤٣).

"وقد درس عالم الآثار الفرنسى "جاك مانديبه" الأوضاع المستخدمة، حيث أمكن تمييز مائة وعشرين وضعاً مختلفاً من التماثيل الحجرية، وحدها خلال عصر الدولة القديمة"[1].

ولعل هذا التنوع يوضح لنا الحرية التى تمتع بها الفنان المصرى القديم عندما عالج موضوعاته التى تتصل بالأفراد، وخاصة ما يتصل منها بعامة الشعب، والأمثلة كثيرة على ذلك، وسوف ألقى الضوء على عدد منها.

تمثال عائلة القزم "سنب": (شكل ٤٣)

هذا النموذج من النماذج الهامة، التى توضح قدرة الفنان على التعبير عن الواقع من خلال معالجته لأجزاء التمثال المختلفة، مع محافظته على طبيعة الكتل المكعبة للعمل.

ولقد استطاع المثّال أن يعبر وببساطة عن تلك العلاقة الأسرية الحميمة التى تربط أفرادها، وذلك من خلال وضع الزوجة حيث تطوق الزوج بذراعيها فى وضع أقرب للاحتواء منه للمحبة، ويؤكد هذا تلك النظرة الواثقة الباسمة التى احتلت قسمات وجهها الذى ينطق ألفة بملامحه المصرية الصميمة، وعلى الرغم من الضمور الذى أصاب أطراف الزوج إلا أن الفنان قد عالج هذا بقدر كبير من الذكاء، حيث عوّض عن وضعهما الطبيعى بوضع الابن والابنة بدلاً من الأرجل، فجعل العمل فى حالة من الاستقرار، كذلك تضخم رأس الزوج، والبناء القوى للجذع، والصدر، ووضع الأطراف، كل هذا أدى إلى التلطيف من حجم الزوجة المباين والمخالف لما هو متبع والذى كان يحتم أن تكون الزوجة أصغر حجما من الزوج.

وبالرغم من تلك الواقعية التى تدب فى التمثال إلا أن تصوير الطفلين جاء رمزياً، حيث استطاع الفنان أن يعبر من خلالهما عن تلك المرحلة السنية التى يعيشونها. وذلك من خلال تلك الإشارة بالسبابة للفم. كذلك ميّز المثال بين لونى جسم الزوج والزوجة، فجاءت الزوجة باللون الأبيض والزوج باللون البنى المائل للحُمرة.

تمثال شيخ البلد "كاعبر": (شكل ٤٤)

يُعد تمثال "كاعبر" من الأعمال الهمة التى تميزت بالحيوية النادرة بانبساط مسطحات الجسم فى وقفته، التى تعبر عن مدى ما يتمتع به من سلطة، تتيح له أن

---

[1] سيريل ألدريد – الفن المصرى القديم – مرجع سبق ذكره – ص١٣٦.



شكل (٤٣)

تمثال من الخشب الملون لأمين القصر "متيتى"

(سقارة - الأسرة الخامسة)



شكل (٤٣)

تمثال عائلة القزم "سنب"

(الدولة القديمة - الأسرة الخامسة - حجر جيرى ملون)





شكل (٤٤)

تمثال من خشب الجميز لـ "كا عبر" شيخ البلد

(الأسرة الخامسة - المتحف المصرى)

بر هو بنفسه، و المثال هنا ينتهج منهجا قديما، حيث يمثله عارى الصدر و الساقين، ويرتدى نقبة تستر ما بين السرة ومنتصف الساقين فى تشكيل، وتلخيص بليغ وهو عادة ما كان متبعاً فى تماثيل الملوك، والخاصة. بل وتبعتهم فى ذلك تماثيل العامة.
والتمثال فى عمومه عولج بطريقة واقعية، حتى ليكاد الناظر إليه يجزم بأنه لشخص بعينه، يتمتع بقدر كبير من قوة الشخصية، ويؤكد هذا بساطة التعبير المنطبع على ملامح الوجه الممتلئ.

٢ - تماثيل الأتبــاع :

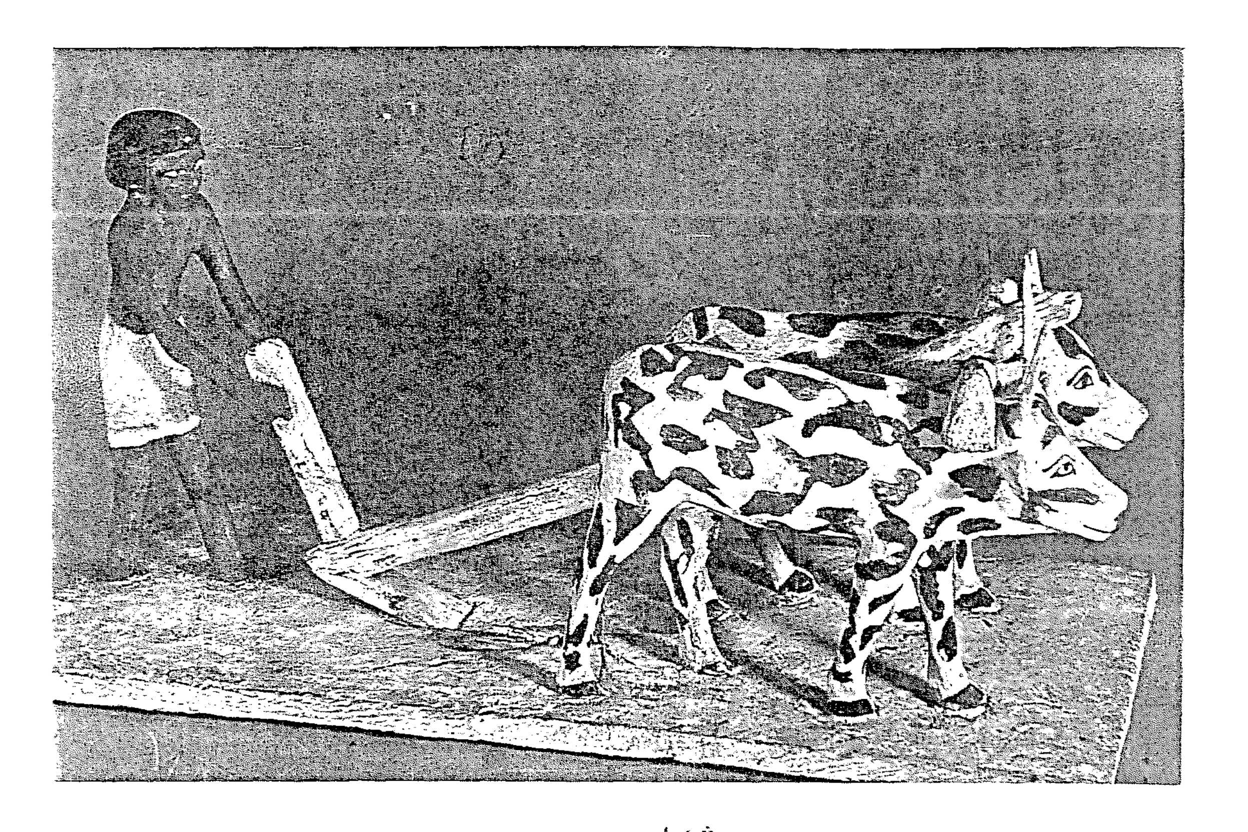
إذا كنت قد ذكرت أن تماثيل الأفراد قد تمتعت بقدر كبير من الحرية فى اختيار الأوضاع، والموضوعات، فإن تماثيل الأتباع تمتعت بقدر أكبر، ونالت حظاً أوفر من الحرية فى التعبير عن حياتهم بأسلوب غاية فى الواقعية، حتى ليكاد الفنان الشعبى لم يترك موضوعا من موضوعات الحياة اليومية إلا وطرقه، وأبدع فيه، وعبر عنه بواقعية لم يسبق لها مثيل، وهى عين حرية الفنان دون قيود، أو شروط مسبقة تلزم بشكل ما من أشكال التعبير (شكل ٤٥، ٤٦، ٤٧).

ويجب التنويه أن معظم تماثيل الأتباع، والجوارى، والخدم شُكّلت من الأحجار اللينة "كالحجر الجيرى"، والخشب وغيرها من المواد السهلة التشكيل، وجاءت أكثر تحرراً ولم يلتزم فيها الفنانون سوى ما يؤكد مصريتها، أو أجناسها الأخرى ثم ترك الفنانون لأنفسهم حرية التعبير عما ينطبع على وجوه، وأجسام أصحابها من انفعالات، وأحاسيس فيما يؤدونه من حركة، وعمل عن طريق التنوع فى أوضاعهم وهيئاتهم "وترتب على تحرر المثالين فى نحت تماثيل الأتباع، والجوارى أن تعدد أوضاعها أكثر مما تعددت تماثيل الخاصة، وظهر فيها من آيات الحركة، ووسائل التعبير ما لم يتهيأ كثيراً لتماثيل الخاصة"[١].

ففى شكل (٤٦) نرى أحد الخدم وهو يمرر الجريش من خلال منخل، والتمثال ذو طبيعة مختلفة وأسلوب تعبيرى واضح، والجسم قصير متعرج، ينحنى فوق إناء كبير، والجسم مختزل بشكل عام تتخلله فراغات كثيرة لم تكن معتادة فى التماثيل الحجرية، والذراعان قويتان من أثر الضغط الناتج عن الجهد المبذول، وكذلك يظهر هذا على ملامح الوجه المكدود، وكذلك فى انثناء الركبتين إلا أن المثال قد نجح فى السيطرة على كتلة التمثال، بجعل أجزاء التمثال متصلة بعضها ببعض، فنرى الجسم متصل بالإناء عن طريق الذراعين، وهناك نقطة تماس أخرى بالإناء عند الركبتين، والتمثال رغم طرافة موضوعه إلا أن المثال عالجه معالجة تعبيرية خشنة.

---

[١] د. عبد العزيز صالح - تاريخ الحضارة المصرية - مرجع سبق ذكره - ص٣١٣.



شكل (٤٥)

شكل يبين أحد الأشخاص وهو يحرث الأرض

(د . و)





شكل (٤٦)

تمثال لأحد الأشخاص يصنع الجعة

حجر جيري ملون

(الدولة القديمة ـ الأسرة الخامسة ـ سقارة)

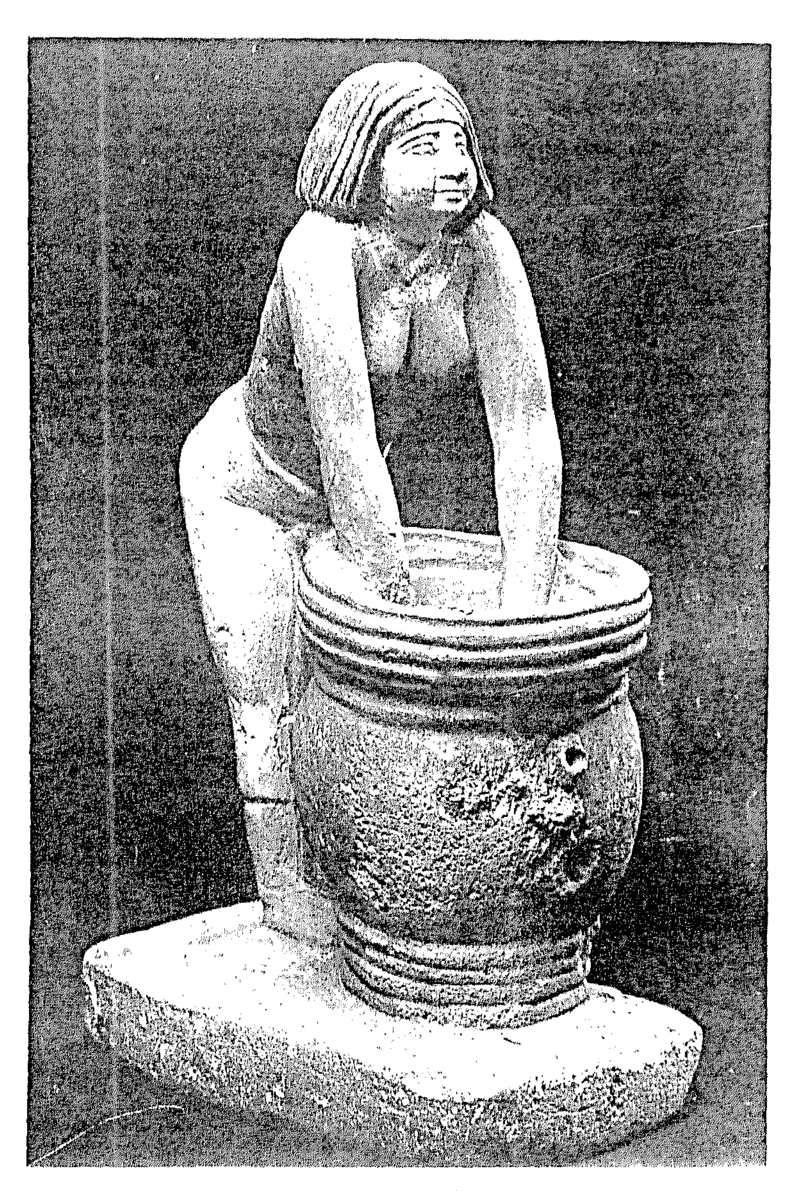


شكل (٤٧)

شكل يبين أحد المهام اليومية التى يقوم بها الأفراد ونرى فيها كيف أن الفنان أكثر حرية فى معالجة الأشخاص

(د. و)





شكل (٤٨)

العجانة وهو أحد الأعمال المشهورة فى الدولة القديمة

من الحجر الجيرى الملون - الأسرة الخامسة

(سقارة - المتحف المصرى)

وهناك أمثلة أخرى تؤكد تلك الحرية (شكل ٤٩) حيث يمثل رجلاً يجلس فوق صخرة، ومتكئاً على ركبته اليسرى، وشارد الذهن، وساقه اليمنى مثنية تحته، والوضع فى جملته جديد، والمثال حافظ فيه على وحدة الكتلة مع مراعاة التناسق بين أجزاء الجسم المختلفة، مع هذا الاحساس التعبيرى العالى الذى أضفاه المثال على عمله، وساعد على ذلك تلك الخشونة على سطح التمثال.

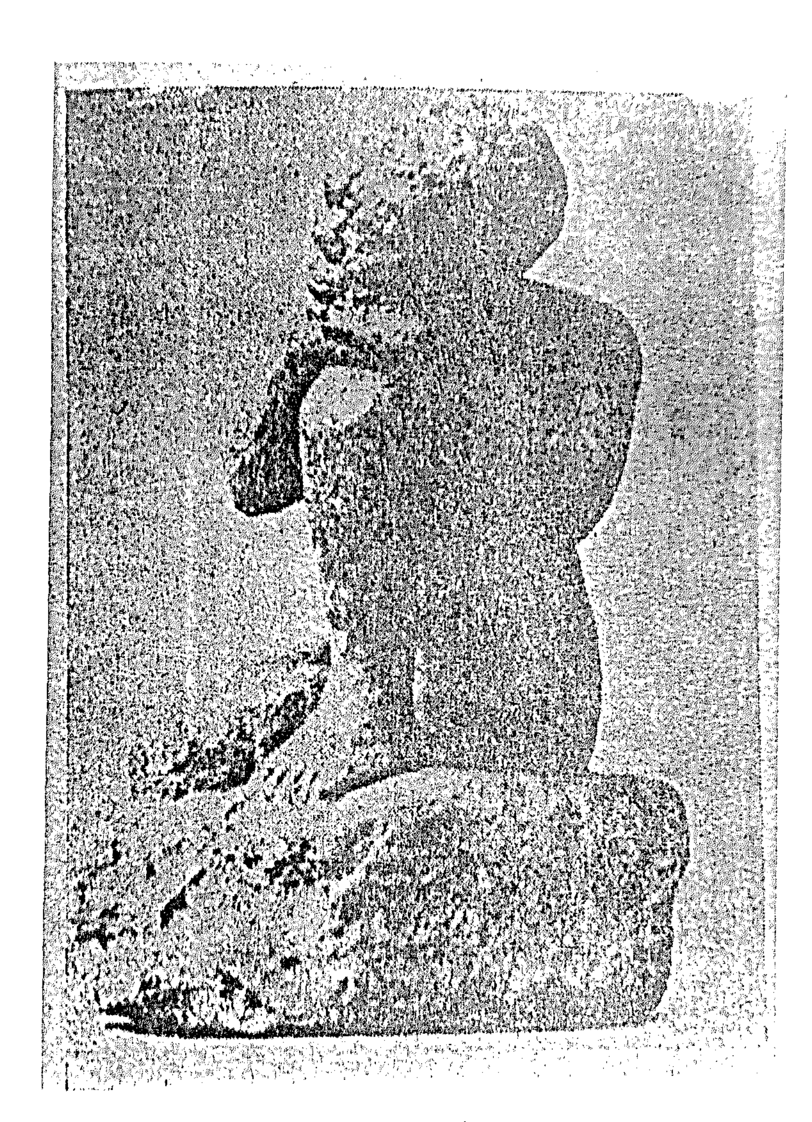
وهناك عمل آخر تتضح فيه الحركة (شكل ٥٠)، وهو تمثال لجارية تفرد العجين ومصنوع من الحجر الجيرى، وفيه اعتمد الفنان على الخطوط المستقيمة الحادة؛ ليؤكد جدية العمل الذى تقوم به الجارية، فنجد الأيدى فى وضع رأسى مائل قليلاً على خط الأرض، كذلك الفخذين وقد صنعا مع الجذع وخط الأرض فراغاً يشبه متوازى المستطيلات، وهو شكل أقرب للحركة منه للسكون، كذلك وضع القدمين وكأنها فى وضع استعداد دائم؛ لدفع الجسم إلى الأمام ليقوم بحركة الطحن التى أراد بها الفنان أن يؤكد موضوعه، والمّثال هنا قد ضمّن عمله قدراً من الطاقة المختزلة فى السيمترية. التى عمد إليها الفنان، كذلك قوة اليدين وانتفاخ عضلاتها من أثر العمل الشاق التى تمارسه، ولقد جعل المّثال الوجه فى وضع المواجهة لكى يتيح للرائى أن يقرأ فى ملامحها هذا العناء الذى أصابها من طول ما قامت بهذه المهمة.

"وهذه الأشكال فى الواقع صممت لتعمل لأسيادها عن طريق السحر فى الدار الآخرة، ولذلك فأفكارها "ديناميكية" حركية، مليئة بالحيوية والنشاط كما أنها تتسم بالشذوذ فى المقاييس فى التنفيذ – أيضاً"[١].

من الأمثلة السابقة نتبين ما كان للفنان من حرية التعبير من خلال الموضوعات الجديدة التى طرقها، وما تحملها بالتالى من مضامين، وأشكال لم تكن لتتح له فى أعمال الفن الرسمى. كذلك تجلت حريته فى عدم التزام الفنان بالقواعد الملزمة التى فرضتها العقيدة، ومنزلة الملك فالخروج عن الأساليب الرسمية نتج عن اختلاف الأهداف والمفاهيم.

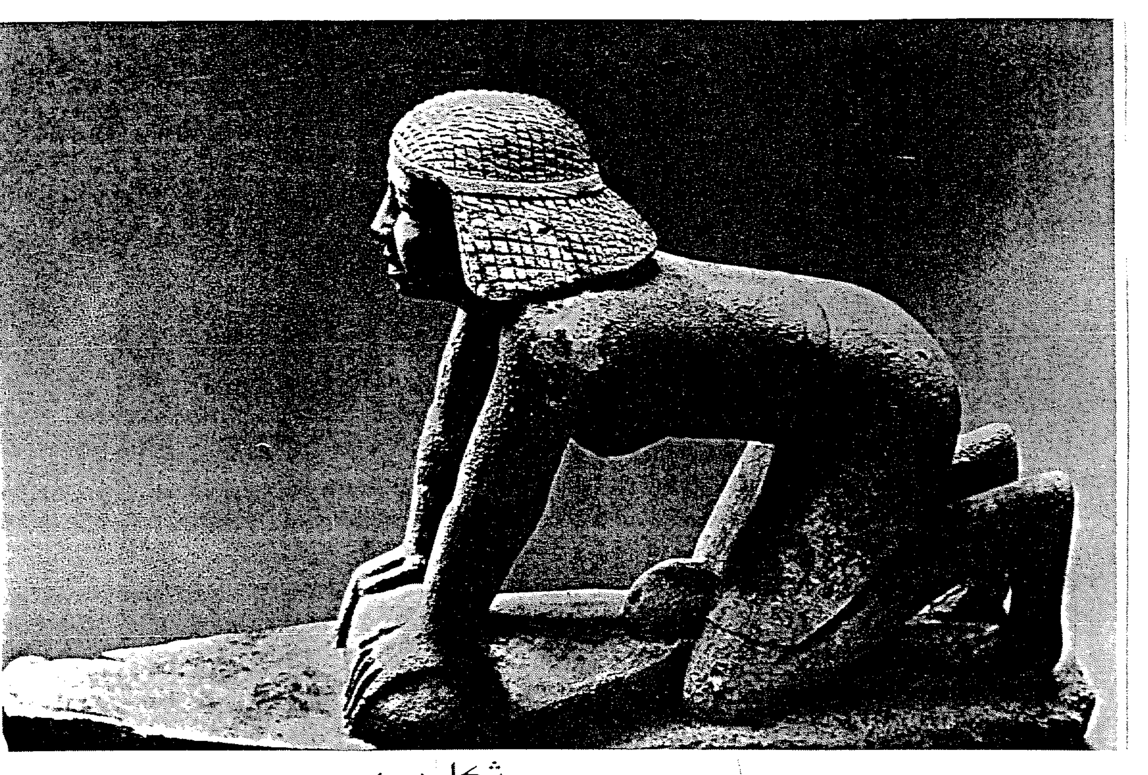
---

[١] سيريل ألدريد – الفن المصرى القديم – مرجع سبق ذكره – ص١٣٨.



شكل (٤٩)
تمثال من الحجر الجيرى لرجل يفكر





شكل (٥٠)

تمثال لفتاة تقوم بفرد العجين

(الدولة القديمة - الأسرة الخامسة - سقارة)

الدولة الوسطى :

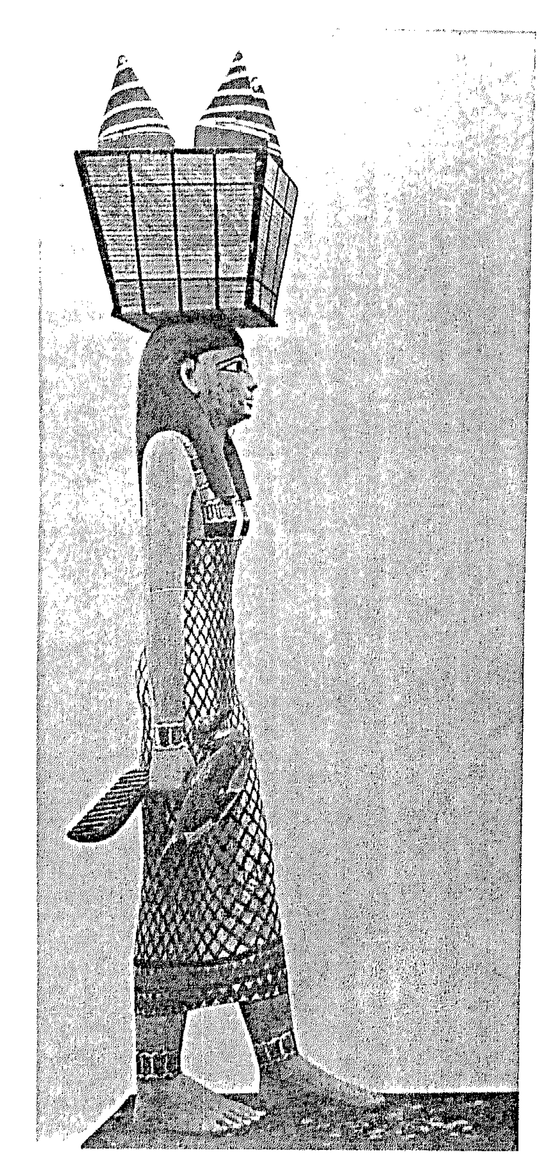
ظلت ظلت حرية الفنان فى التعبير، والتشكيل هى القاسم المشترك الأعظم فى فنون الأتباع فى عصور مصر المختلفة، فنراه يعبر بحرية، وحيوية – لا نظير لها فى الفن الرسمى – عن موضوعاته التى تخص الأتباع، والخدم، والحياة الشعبية بشكل عام.

وبالرغم من قلة النماذج التى عُثر عليها فى تلك الفترة، إلا أنها تُظهر براعة الفنان المصرى فى التعامل مع خامة الخشب التى تحتاج لحساسية عالية أثناء تنفيذها، وإنها لتعبر أصدق تعبير عما يتمتع به الفنان المصرى من قدرة على التعبير عن موضوعاته ببساطة، ودون تكلف، ولعل أدل الأمثلة على ذلك تمثال "حاملة القرابين" (شكل ٥١) والموجود بالمتحف المصرى وهو تحفة رائعة من حيث قدرة وتمكن الفنان من السيطرة على الهيئة العامة للتمثال، والمَثال يظهر فى روعة وفتنة هذا القوام الممشوق، ويغطى جسدها بثوب ضيق بحمالتين، ونلاحظ هنا دقة الخصر، وبروز عظمتى الحوض مع بساطة معالجة منطقة الصدر والأرداف والبطن، كذلك عنايته بمعالجة الأطراف رغم بساطتها، والوجه هادئ باسم لا يشوبه عناء، أو كدر مثل مثيلاتها فى الدولة القديمة، وصندوق القرابين فوق الرأس موضوع بثبات مما حفظ للتمثال توازنه، والعمل بشكل عام يميل إلى الحركة والمتمثلة فى تقدم الرجل اليسرى إلى الأمام فى همة، ونشاط، والتمثال هنا يخدم غرض عقائدى وتنطبق عليه إلى حد كبير قواعد الفن الرسمى من حيث المواجهة وتقدم الرجل اليسرى على اليمنى.

وهناك نماذج أخرى لحاملات القرابين تتمتع بقدر مماثل من الرشاقة إلا أنها أقل حيوية (شكل ٥٢) إلا أنه يلاحظ هذا التنوع فى حركة الأيدى كل حسب الغرض الذى يؤديه، كذلك هناك نموذج يمثل أحد الخادمات (شكل ٥٣) وهى فى وضع السير تحمل فى يدها اليمنى إناء فى وضع عمودى، واليد اليسرى تسند بها صندوق وهى تتميز بميل الجذع إلى الأمام، مما يؤكد حركتها، كذلك اختلاف تسريحة الشعر وبروز الثديين، وهى معالجة أقرب للواقعية من خلال إبراز تفاصيل الجسم، والمحافظة على النسب.

ويوجد مجموعتان من التماثيل (شكل ٥٤، ٥٥) تمثل سريتين من الجنود النظاميين، وقد اصطفوا فى صفوف طولية ويحملون الأقواس والسهام، والدروع، والعِصِى، وهذه المجاميع رغم تكرار حركتها إلا أنها تظهر دراية الفنان المصرى بعلم التشريح وكذلك التعبير عن المجاميع فى شكل حركى.

ولعلنا نلاحظ هذا النشاط، والإصرار البادى على ملامح الوجوه، ولقد زاد من



شكل (٥١)
حاملة القرابين من الخشب الملون
(الدولة الوسطى - الأسرة ١١)



شكل (٥٢)

مجموعة متنوعة من حاملات القرابين من الخشب الملون البرشة

(الدولة الوسطى)





شكل (٥٣)

تمثال لفتاة تحمل القرابين - خشب ملون

(الدولة الوسطى - متحف اللوفر)

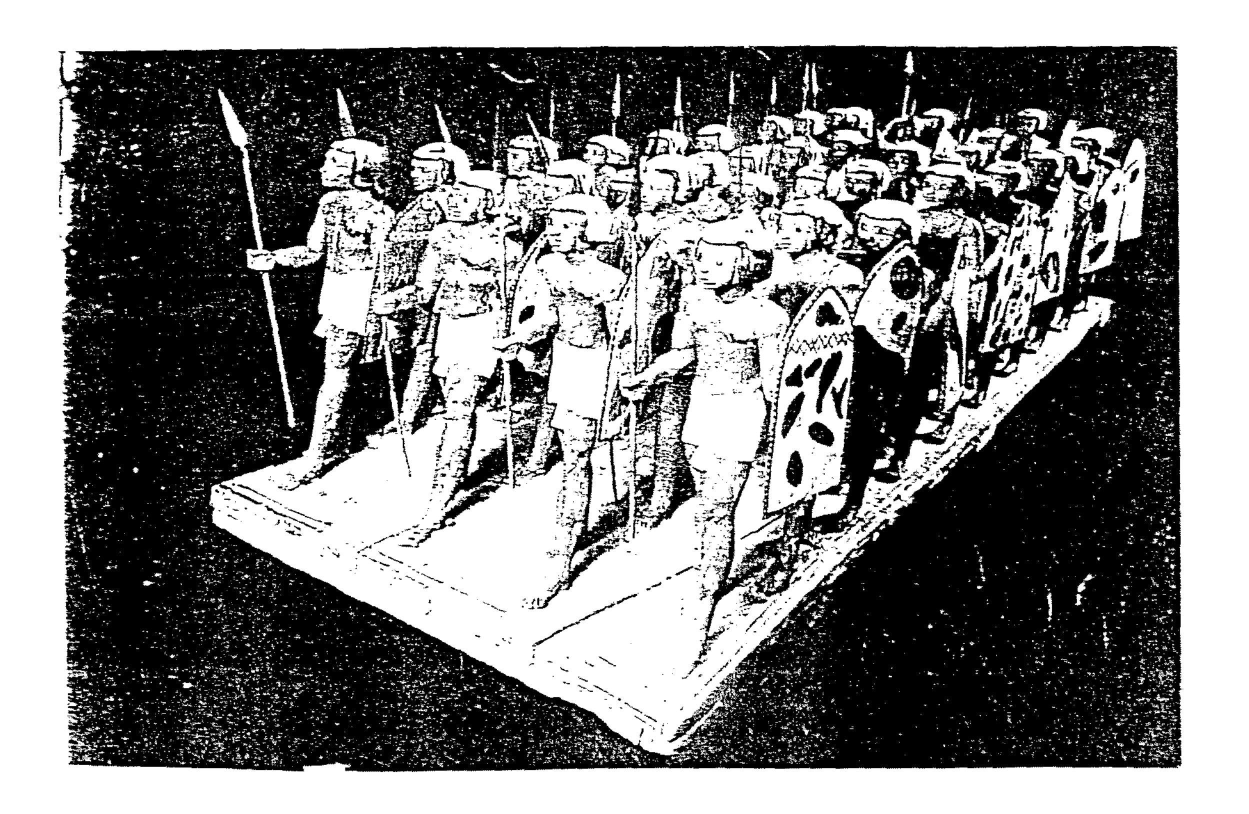


شكل (٥٤)

مجموعة من الجنود النوبيين من الخشب الملون باللون البنى الغامق

(الدولة الوسطى)





شكل (٥٥)

مجموعة من الجنود النوبيين من الخشب الملون

(الدولة الوسطى)

قوة هذا التعبير، تلوينه للعيون باللون الأبيض، وتوحيد الزى وتسريحة الشعر، والحركة، كذلك تلك الهمّة البادية من خلال اتساع الخُطى، وميل جذوعهم للأمام وتفوُّر العضلات واتساع الصدر، كل ذلك ساعد على إعطاء الإحساس بجدية التدريبات، والاستعداد للقتال، وهو من الموضوعات المبتكرة التى لم يتطرق إليها الفنان فى فن التمثال، ولعل ذلك سببه يرجع إلى أن عصر الدولة الوسطى كان عصر حروب وفتوحات.

ولقد وجدت بعض النماذج الأخرى والتى تضم المجاميع (شكل ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩) إلا أنها تتميز عن سابقتها بتنوع الحركة على اختلاف أوجهها طبقا لما يؤديه الأفراد من عملٍ كلٌ حسب دوره.



شكل (٥٦)

مجموعة من الأشخاص يعتلون مركب من الخشب الملون

المغطى بطبقة من الجص

(الدولة الوسطى)

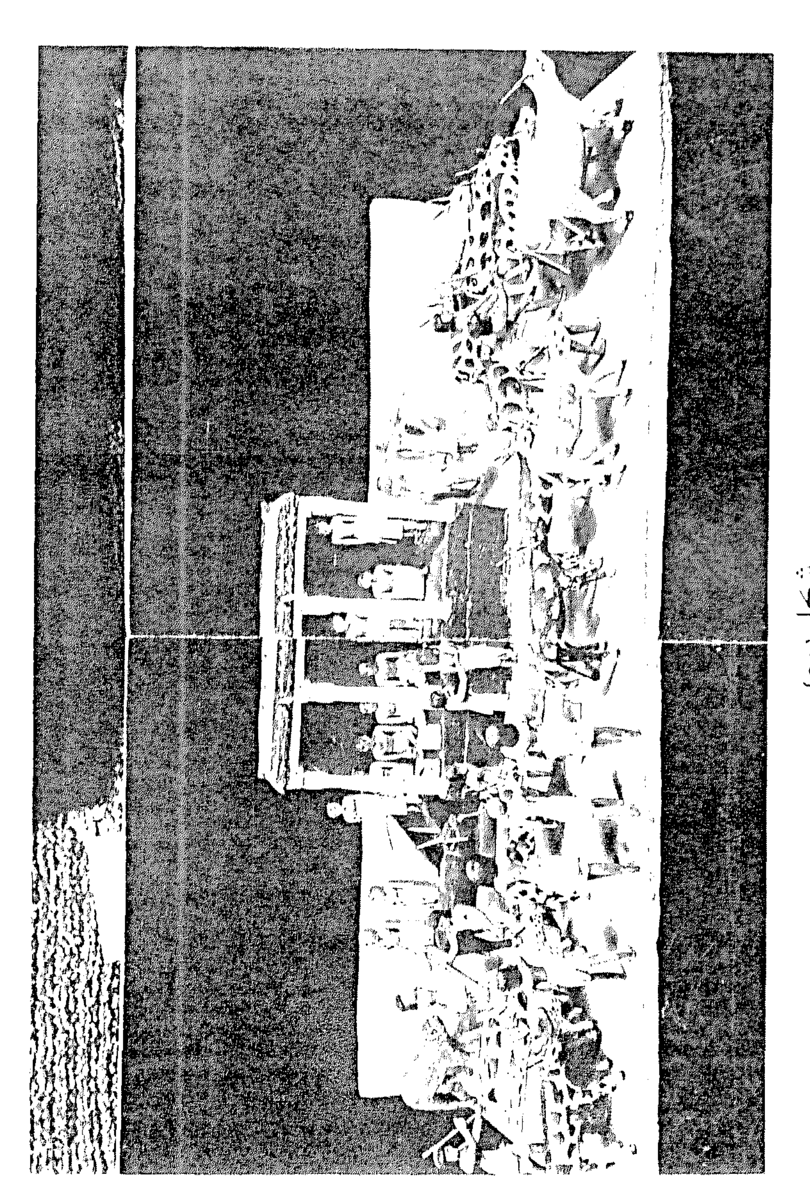


شكل (٥٧)

مجموعة من الأشخاص يعتلون مركب من الخشب
المغطى بطبقة من الجص الملون

(مقبرة مكت رع)





شكل (٥٨)

مجموعة من الأشخاص واقفين وجالسين وأيضا أشكال لأبقار في تنوع كبير

(الدولة الوسطى - مقبرة مكت رع)





شكل (٥٩)

مجموعة من الصيادين يعتلون المراكب

(الدولة الوسطى - مقبرة مكت رع)

الدولة الحديثة :

١ - تماثيل الأفـــراد :

تميزت تماثيل الأفراد فى الدولة الحديثة عن سابقتها فى الدولة القديمة والوسطى بسلاسة الخطوط وانسيابها، دون الجنوح إلى المبالغات - إلا فى القليل النادر - الذى عرفه الفن الرسمى فى عصر أخناتون، كذلك جاءت الحركات هادئة فى معظمها تتناسب والموضوعات التى طرقها الفنان، ويتضح هذا فى (شكل ٢٣) حيث يمثل فتاة عارية - مصنوع من الخشب - تهم بالسير، عاقدة يدها اليسرى على وسطها فى حركة هادئة، ومن الواضح أنها كانت ممسكة بشئ ما فى يدها، والقدم اليسرى تتقدم خطوة إلى الأمام مع استرسال اليد اليُمنى على الجانب، والتمثال لفتاة فى مقتبل العمر، والجسم مكتنز سليم من العيوب التشريحية والتشكيلية، دون مبالغة تذكر، إلا أنه يغلب عليه طابع التلخيص فى سطوحه، ولقد نجح الفنان فى تقديم نموذج يُحتذى به لهذا السن فأدّاه ببراعة تظهر فى كل دقيقة من دقائق الجسم، كذلك جاءت الرقبة والجمجمة والخدود الممتلئة؛ لتعبر أحسن تعبير عن تلك المرحلة.

وتذكرنا معالجة منطقة الحوض والأرداف بتمثال الملكة نفرتيتى (شكل ٢٢) حيث امتلاء الفخذين عند منطقة الردفين، كذلك هذا الانبساط الواضح فى المنطقة أعلى الردفين من الخلف.

والعمل فى مجمله هادئ خالى من التفاصيل، اللهم هذا الحزام على الردفين.

وهناك نموذج لتماثيل الأفراد يمثل رجلاً جالساً على كرسى (شكل ٢٥) وهو يشبه إلى حد كبير تماثيل الملك "أخناتون" حيث بروز عظام الوجه وهبوط البشرة، والعيون اللوزية والخط الغائر فوق الأنف والفم، وبروز عظام الفك والترقوة، وانتفاخ البطن، وكلها سمات ملكية فى عصر أخناتون، حتى معالجة الأطراف وبروز الصدر، ولولا خلو الرأس من التاج الملكى لاختلط علينا الأمر، والتمثال جالس فى وضعة تقليدية، ويلاحظ فيه الواقعية، ومسحة الحزن والأسى التى ميزت عصر العمارنة، والتمثال من الحجر الجيرى الملون. ويبدو أنه لأحد المقربين من الملك.

٢ - تماثيل الآتبـــاع :

تماثيل الآتباع فى الدولة الحديثة لا تقل روعة عن تماثيل الأفراد، ففى شكل (٦٠) نرى فتاة تقف فى دلال حاملة على جانبها الأيسر إناء، والتمثال فى وضع اتزان تام رغم الحركة البادية فيه، ولقد عوّض المثّال ثقل الإناء وامتداد خط الأيدى فى إتجاهها بإنحناء الجذع فى الجهة الأخرى المعاكسة؛ مما أحدث هذا التوازن والعمل من الأمثلة الجيدة التى تحرر فيها الفنان من التقاليد الصارمة التى عُرفت فى الفن الرسمى،



شكل (٦٠)

تمثال لجارية تحمل أناء على جنب من الخشب

(الدولة الحديثة)

وبعض أعمال الفن الشعبى، كذلك هذا العُرى الذى لم يكن مألوفاً سوى فى تماثيل الأطفال.

ولم تقتصر حرية الفنان فى تماثيل الأتباع فى الدولة الحديثة عند التعبير بدقة عن موضوعاته التى استوحاها من الحياة اليومية، بل امتدت لتصبح أكثر عنفاً فى التعبير، وذلك من خلال تحريك أجزاء الجسم فى أوضاع مركبة وجديدة بحيث أصبح لها دوراً تشكيلياً يضيف غنى آخر للتمثال.
ففى شكل (٦١) حيث يُمثل أحد الأفراد جالساً فى وضع تفكير عميق مسنداً رأسه المنحنية برفق على يده؛ التى تستند بدورها على ركبته اليسرى، أما اليمنى فتستند إلى الأرض حيث تنبسط فوقها اليد اليمنى لتمسها مساً خفيفاً؛ لتنقل العين مرة أخرى إلى الرأس المنحنية برفق، كما نجح المَثال نجاحاً كبيراً فى حساب فراغات التمثال، فجاءت متناسقة بل زادت من تلك الديناميكية المتمثلة فى حركة جميع أجزاء الجسم، وما يتخللها من فراغات، وبالرغم من كل هذا فقد حافظ على كتلة التمثال العامة فجعل كل خطوطها متصلة ببعضها البعض.

وإذا كان النموذج السابق يتميز بالحركة الهادئة، فهناك نموذج لتمثال يضج بالحركة (شكل ٦٢)، وهو "لمحارب ليبى" وقد مُثل فى حركة عنيفة ويبدو أنه مكبلٌ أو أسيرٌ، وأهم ما يميز هذا العمل بجانب تلك الحركة الاستعراضية، هو تلك الملامح الأجنبية التى نجح الفنان فى التعبير عنها إضافة إلى تسريحة الشعر، وبالرغم من أن نسب التمثال غير رشيقة وغير متناسقة، إلا أنه يتمتع بهذا الجو المشحون والمتوتر من خلال الاندفاع بالصدر للأمام تسبقها الرجل اليسرى الممتدة فى زاوية قائمة على الأرض، كذلك امتداد الرجل اليُمنى إلى الخلف وارتباطها بالأيدى من خلال كف اليد التى تبدو مكبلة معها، وارتفاع الوجه إلى أعلى يضيف تعبيراً آخر عن المعاناة، رغم كبر حجمها.
وبشكل عام نجح المَثال فى التعبير عن الحالة النفسية التى يعانيها ذلك المحارب من جراء الأسر الذى وقع فيه، بالرغم من عدم اهتمام المَثال بدراسة الجسم دراسة كافية.

وعلى ما سبق يتضح لنا الفرق بين الأعمال التى كانت تخدم أهدافاً دنيوية، وذلك من ناحية الشكل، وأسلوب المعالجة بل والموضوعات المختلفة، وذلك لعدم ارتباطها بمضمون عقائدى والذى شكل فى الغالب أعمال الفن الرسمى؛ وهو ما أعطى الفن الشعبى قدراً أكبر من التنوع والحرية فى تناول موضوعاته، وهو ما افتقده إلى حد بعيد الفن الرسمى.



شكل (٦١)
تمثال من البرونز لرجل يفكر
(الدولة الحديثة)





شكل (٦٢)

تمثال لأحد المحاربين الليبيين - من البرونز

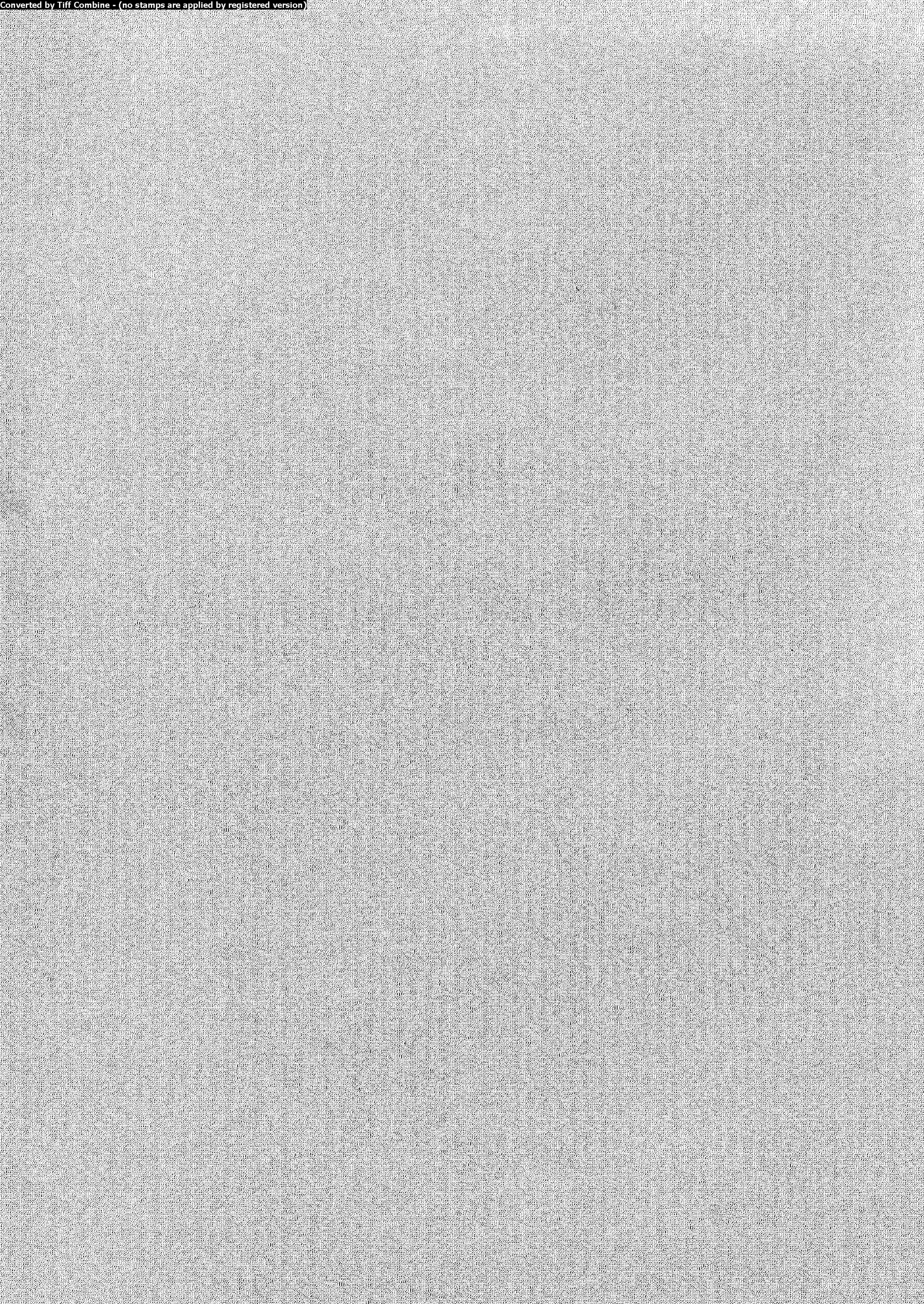
(الدولة الحديثة - متحف اللوفر)



الباب الثالث

أعمال من فن النحت المصري القديم

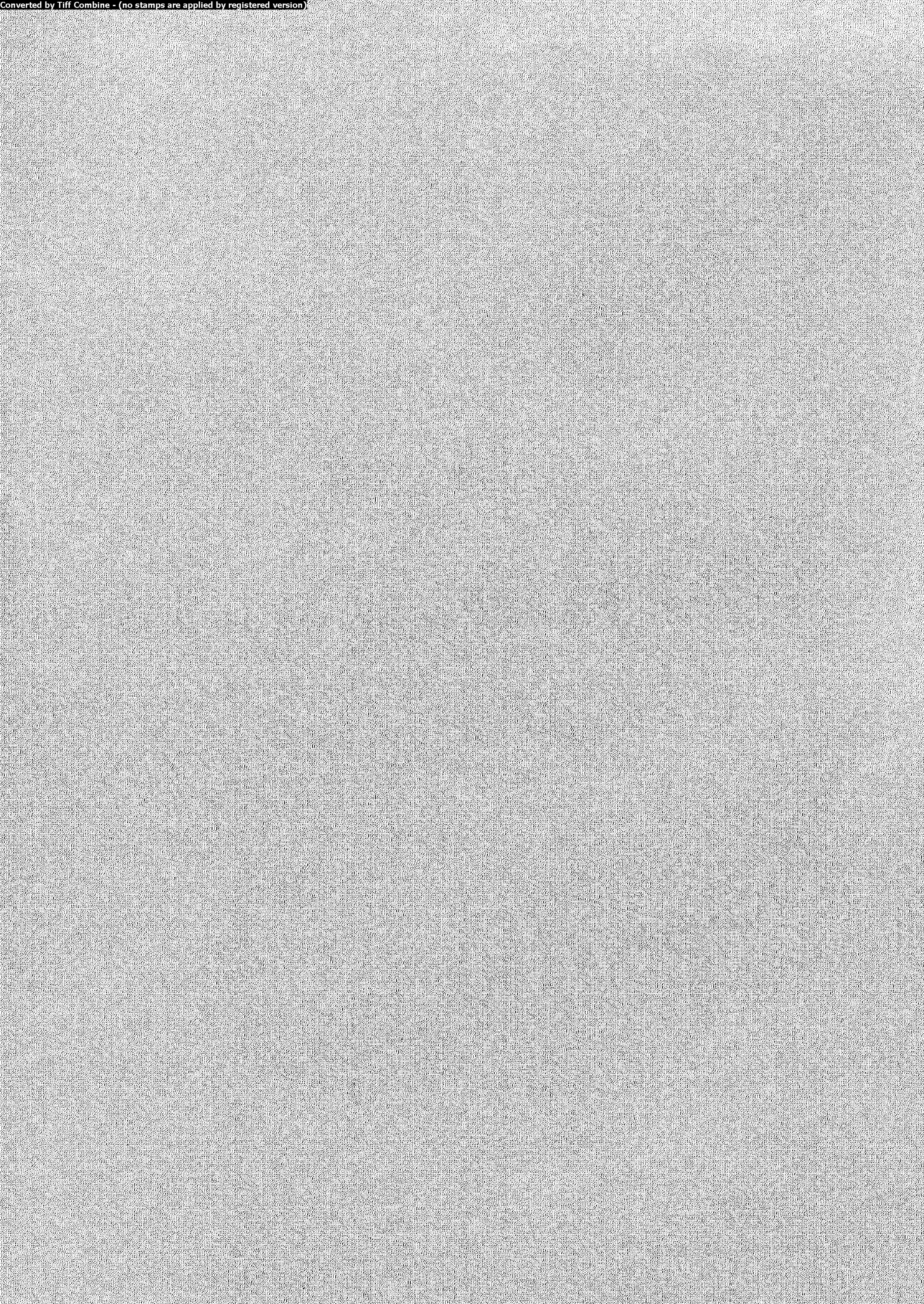
(دراسة تشكيلية)



الفصل الأول

سمات فن النحت المصرى القديم

[النحت الميدانى]



النحت الميداني :

إن التاريخ الفنى للبشرية يؤكد أن لكل أمة طريقتها فى الإدراك، والتعبير عن مشاعرها. وهى بالتأكيد تمثل شخصيتها المتفردة، والمستقلة عن غيرها، وليس هذا فقط بل لكل عصر طرزه الفنية التى تختلف عن غيرها باختلاف الظروف، والمناخ الثقافى المحيط، وما يصحبه من تغيرات فى الفكر وتطور فى وسائل التعبير.

لذا فإنه من المهم تناول الفن المصرى القديم من حيث أشكاله، وموضوعاته لما يتسم به هذا الفن من وحدة الأسلوب، وانتظام تقاليده مما يضفى عليه جوا من العظمة، والتماسك لم تُهب لفن آخر، لذا فهو يعكس أقوى الحضارات التى ظهرت فى تلك الآونة، حتى أننا نستطيع القول بأنها الأساس الثقافى والفنى الذى انبثقت منه جميع الثقافات الأخرى.

فلقد اكتملت مبادئ وأغراض الفن المصرى القديم منذ القرن السابع والعشرين ق.م، حيث اكتسى بطابع مميز لا يخطئه الناظر إذا ما قورن بغيره من فنون الأمم الأخرى قديمها وحديثها، حيث عكس هذا الفن روح أهله، وفلسفاتهم وعقائدهم وأفكارهم، وبالرغم من استقرار مبادئ ومفهوم الفن المصرى القديم طوال تاريخه إلا أن هذا الاستقرار لم يؤدى إلى جموده بل كان هناك دائماً قدر من المرونة يضمن له مسايرة عصره وما يشيع فيه من أفكار، وسياسات، وعقائد، "وفى إطار هذا النطاق العام كان المصرى يفيض على الفن من روحه على نمط جمعت بينه على مر السنين فكرة عامة، وهى التى سميناها الطابع المصرى، كما فرضت بين فكرة خاصة وهى تلك التى عزونا سببها إلى الأحداث التى حملها معها تباين الأسر الحاكمة أسلوباً أو طريقة"[1]، وكان الفن المصرى على طول تاريخه فناً عقائدياً، يأخذ عنها بل وكثيراً ما يضيف إليها، وكما اهتم الفنان بالعقيدة اهتم كذلك بملوكه كجزء من تلك العقيدة، وكان لملوكه أثرهم الكبير فى تطور تلك الفنون فكثيراً ما اقترنت فترات تطور، وازدهار الفنون بأسماء الملوك، وعلى سبيل المثال زوسر، وخفرع، وحتشبسوت، وأخناتون، رمسيس الثانى، فقد كان لهؤلاء الملوك العظام أثرهم الواضح فى تطور الفنون، وكذلك اقترنت فترات تدهور الفنون بانحطاط الملكية الفرعونية، وهذا ما يفسر لنا ارتباط الفن بالعقيدة والسياسة فى حياة المصرى القديم، ونستطيع القول : أن الفن المصرى القديم بما يحويه من عمارة، ونحت، قد اختلف باختلاف مراحل التاريخ فى الشكل والجوهر، فأصبح لكل مرحلة شكلها الفنى الذى استمدته من ظروفها وأحداثها فى تلك الفترة دون

---

(١) د. ثروت عكاشة الفن المصرى القديم، جـ١، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص٢٦٩.

الخروج عن الإطار العام الذى حدده مسبقاً ارتباط المصرى القديم بعقيدته، وهذا يفسر لنا تلك الوحدة التى تميز بها الفن المصرى القديم، حيث جرت تقاليده على تأكيد فكرة الخلود، والبساطة فى معالجة تماثيلهم، وإظهار شخصية الخامة التى يتعاملون معها، ولا شك أن الدوافع العقائدية قد حددت الكثير من أساليب الفن المصرى القديم ومبادئه، فخصص لها معظم انتاجه، مفترضاً أنها كيانات ليست مستقلة، بل هى أشكال، وعلاقات تحدد موضوع بعينه له كيانه فى الدنيا والآخرة، وهذا ما جعل الفن المصرى القديم فى معظم أحواله فناً موضوعياً، أى يعتمد على الموضوع بشكل أساسى.

ولقد سلك الفنان المصرى القديم مسلكين أساسيين فى إنتاج أعماله، الأول مسلك يختص بنحت تماثيل الآلهة، والملوك، وطبقة الأمراء، والخاصة، وهو ما يعرف بالفن الرسمى، وهذا ما سوف يلقى الباحث الضوء عليه فى هذا الفصل، وآخر سلكه فى نحت تماثيل الأتباع، وهو ما اصطلح على تسميته (بالفن الشعبى) أو الفن الغير الرسمى، وسوف أتناوله بالشرح والتحليل فى جزء آخر من هذا البحث، وهنا لابد من التنويه بحتمية التفريق بين ما أنتجه الفنان المحترف من موضوعات شعبية - كتمثال حاملة القرابين - (شكل ٥١)، وبين ما أنتجه الفنان الشعبى من أعمال (شكل ٣٩)، والتفريق هنا يأتى من حيث التناول، وأسلوب المعالجة، ومضمون العمل الفنى.

الفن المصرى عقائدياً :

إن لطبيعة الأقليم المصرى - من حيث انبساط أرضه، وخلوها من الارتفاعات الشاهقة - أثر بالغ فى نفس المصرى، مما يتيح قدراً أكبر من مساحة الرؤية، وهدوء النفس متأثراً فى ذلك بزرقة السماء، وصفائها معظم فترات العام، كذلك تعامد النيل مع حركة الشمس، أوجد فى نفسه شئ من التوازن مما كان له من أثر عميق فى عقيدة المصرى القديم، حيث تلك المفاهيم الروحانية، والدينية التى صدرت من سلطة كهنوتية قوية كان من شأنها أن تؤثر على الفن طوال التاريخ الفرعونى، ولعله من الغريب أن نرى هذا التوافق العجيب بين سلطة الكهنة، وبين الفنانين الدين يتولون التعبير عن تلك العقيدة، وهذا التوازن هو ما عمّق الفكر الدينى بل ووجّه روح الشعب إلى تقبل هذا الفكر العقائدى المتصل بالحياة الأخرى، والخلود دون رغبة من هذا الشعب إلى محاولة التخلص من هذا الفكر؛ لأنه نابع من صميم حياته، وليس مفروضاً عليه،؛ ولأن الفنان جزء من هذا المجتمع يتأثر به، ويعبر عنه، فإنه من الطبيعى أن يعتنق هذا الفكر العقائدى ويؤثر فيه بحيث يأتى إنتاجه معبراً عن روح، وآمال تلك العقيدة، فهى ليست قانوناً يفرض بل عقائد ارتضتها مشاعره، واستطاع من خلال حدودها الواجبة المرسومة أن يعبر عما يختلج فى صدره من مشاعر تجاه عقيدته، ومجتمعه، والفن المصرى لم يكن فناً عقائدياً فقط، بل كان ملكياً - أيضاً -، وقد كان لتلك العلاقة الوطيدة بين السلطة الدينية، والملكية على طول التاريخ الفرعونى أثرها البالغ فى توطيد دعائم الدولة والتمكين لها، وانتهاج وحدة الأسلوب والطابع العام للفن المصرى القديم، اللهمّ ما حدث أعقاب ثورة أخناتون، ومن هنا نستيطع أن نربط فترات انحطاط وازدهار الفنون بفترات قوة وضعف السلطة أو العكس.

إن أهم ما يميز الفن المصرى القديم هو التماسك ووحدة الطراز على طول تاريخه يستوى هذا فى المعابد والتماثيل أو حتى الأشغال اليدوية، ولعل الذى ساعد على ذلك هو قوة العقيدة المصرية وإيمان أهلها بها، إضافة إلى أن مصر ظلت قروناً طويلة منغلقة على نفسها قبل أن تبدأ عصر الغزوات؛ مما أتحاه لها التمكين لهذا النظام الصارم فى العقيدة، والحكم، وبالتالى الوقوف على نمط فنى يستطيع أن يعبر تعبيراً كاملا عن هذا الفكر السائد.

"واذا كان صحيحا أن الفن المصرى القديم قد انحصر دوما فى داخل حدود ضيقة، إلا أنه قد استطاع فى كل العصور أن يتحرك وينشط فى داخل الاطار المتين، فى حرية وتنوع وخيال ساحر وحرفية تثير الإعجاب"[١].

---

[١] كريستيان ديروش - الفن المصرى القديم - مرجع سابق - ص١٧.

وكان – أيضا – من نتائج استقرار العقيدة واستتباب نظام الحكم أن استقرت فنون مصر وأشكالها من حيث أوضاعها فاستقامة الهيئة ووحدة الاتجاه، ومظاهر الاتزان والهدوء هما من أهم سمات الفن المصرى القديم، ولقد حقق المَثالون تلك السمات فى أعمالهم فنراها وقد تشكلت فى عدة أوضاع لا تخرج عنها إلا فى القليل النادر أو كلما أتيح له أن يغير أو يبدل فيها.

أوضاع التماثيل :

إن أهم ما يميز التمثال المصرى هو هذا الخط الرأسى الذى غالباً ما يقسم التمثال إلى شقين متكافئين مبتدئا بخط الجبهة، ومنتهيا إلى أسفل عند القدمين، ولعل هذا أضفى شكل من أشكال التوازن والاستقرار النابع من داخل الفنان، والذى يستشعره فى استقرار الأشياء من حوله.

ويقول أرنست فيشر :

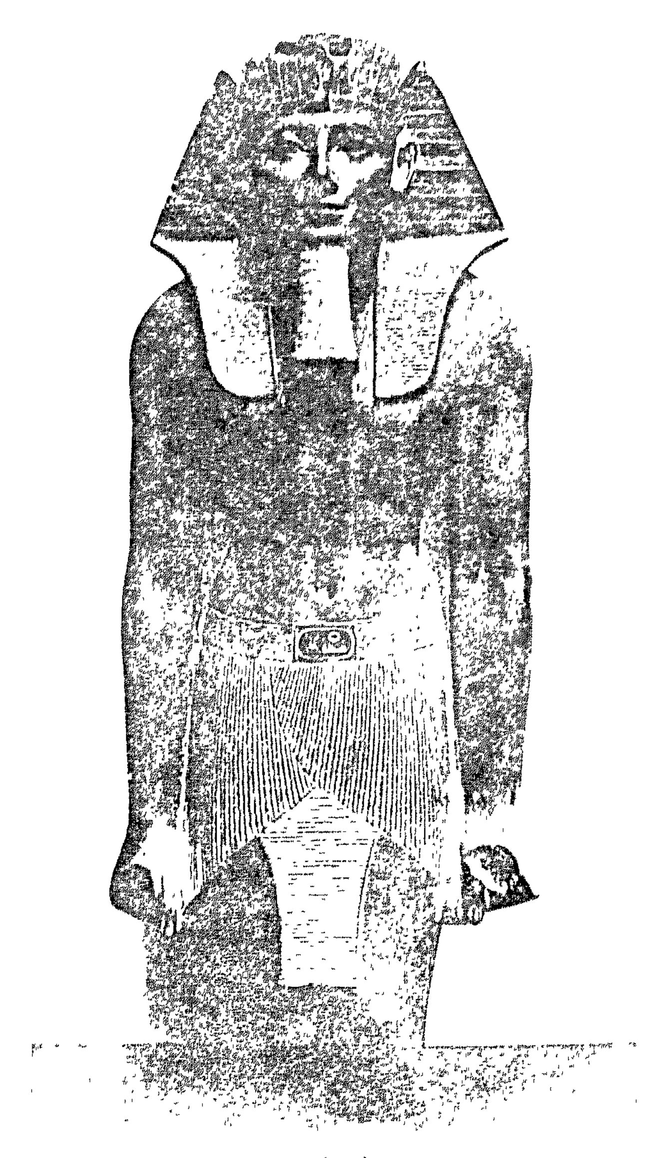
"بيد أن ما نجده فى البللورات حقا، بل ونجده – أيضا – فى الذرات والجزئيات، وفى المادة بمختلف أشكالها، ليس "سعيا" مثاليا ولا "نزوعا" غامضا، بل اتجاها نحو تحقيق الحد الأقصى من التوازن، والمحافظة على الطاقة، فكلما ازدادت البللورات سمترية زادت طاقتها تماسكا وزاد توازنها رسوخا، أى زاد تركيبها ثباتا، ولذا فإن ما ندعوه سمترية لا يعدو أن يكون تعبيراً عن حالة من حالات الطاقة يزيد استقراراً أو يقل"[1].

ولقد أضفى هذا التماثل والاستقرار على التماثيل المصرية القديمة، وخاصة فى الأعمال الرسمية قدر كبير من الجلال والهيبة والنبل، ومن هنا قامت قواعد مقدسة التزمت الفنون الرسمية بمراعاتها واحترامها، فالتمثال المصرى القديم لا يحكى قصة أو يعبر عن حدث فقط فى أغلب حالاته، بل هو – أيضا – فن عرض الأجسام وهى فى كامل يقظتها، منتصبة فى وقفتها كما فى شكل (٦٣)، كذلك فى شكل (٨٥) منكاورع وزوجته وتلك الوقفة الثابتة والانتباه البادى على ملامح الوجه والانتظام فى الشكل والتحفظ البادى فى حركة التمثال، ويعلو وجوه التماثيل الرسمية دائما مسحة إنسانية تتمثل فى تلك البسمة الخفيفة التى تعلو الشفاه، فتطبع الوجه بطابع النبل شكل (٦٤)، وأحيانا أخرى نلحظ تلك المسحة من الحزن تظهر فى تقطيبة الفم والجبين كما نرى فى تمثال سنوسرت الثالث (شكل ٦٥).

بل نستطيع القول أن المدخل الطبيعى للتمثال المصرى هو الوجه حيث تتدفع الحيوية منه إلى الصدر فالذراعين، فالجذع المشدود دائما إلى ساقين لا يعتريهما شئ من

---

[1] أرنست فيشر – ضرورة الفن – مرجع سباق – ص١٢.



شكل (٦٣)

تمثال "تحتمس الثالث" من البازلت

(الكرنك - الدولة الحديثة)



شكل (٦٤)
تمثال "لأخناتون" - حجر جيري
(الدولة الحديثة - الأسرة ١٨)





شكل (٦٥)

رأس من الجرانيت الرمادي لسنوسرت الثالث

(الدولة الوسطى - المدامود)

الضعف، ولم ينل منهما الزمن إطلاقا. والبناء المعمارى فى التمثال المصرى بناء قوى صلب لا تتخلله فراغات تقلل من قوة تحمله، ولا يسمح للعين بأن تتوقف عند نقطة بعينها. ولقد تفنن الفنان المصرى القديم فى إضفاء الكثير من الحيوية على وجه التمثال بأن طعَّم عيونها ولوَّن جفونها وأجسامها (شكل٢، ٨، ٤٤).

وكما سبق أن ذكرت أن مذاهب المصريين ومعتقداتهم حددت وظائف التماثيل وأوضاعها، وذلك فى عدة أوضاع أهمها :

(١) التمثال الواقف :

من أهم وأقدم الأوضاع التى ابتدعها الفنان المصرى القديم لتماثيله، هو الوضع واقفا، حيث تنتصب القامة، وتتقدم القدم اليسرى خطوة إلى الأمام رمزاً للسعى، واضعاً اليدين بمحاذاة الجسم فى الغالب أو معقودتين على الصدر، والكفين، وإما مضمومتين أو مفتوحتين، والوجه دائماً فى وضع المواجهة لا يلتفت إلى اليمين أو اليسار، وغالباً يعلوه التاج الملكى، والجسم فى أغلب الأحيان عار اللهم نقبة تغطى الجسم من أسفل السرة إلى أعلى الركتبين، وأحياناً اليدان مبسوطتان على "جيب" (شكل ٦٦)، والتمثال لا يتخلله فراغات عندما يُنحت من خامة الأحجار إلا فى القليل النادر، والتمثال من الخلف مسنود إلى دعامة لتحفظه من الكسر "ومن المحتمل أن هذه الدعامة كانت فى أصلها ربطة من سيقان البردى مضمومة إلى بعضها البعض ومغطاة بالطين، وحينما نحتت التماثيل من الحجارة، استخدمت نفس الحيلة"[١].

(٢) التمثال الجالس :

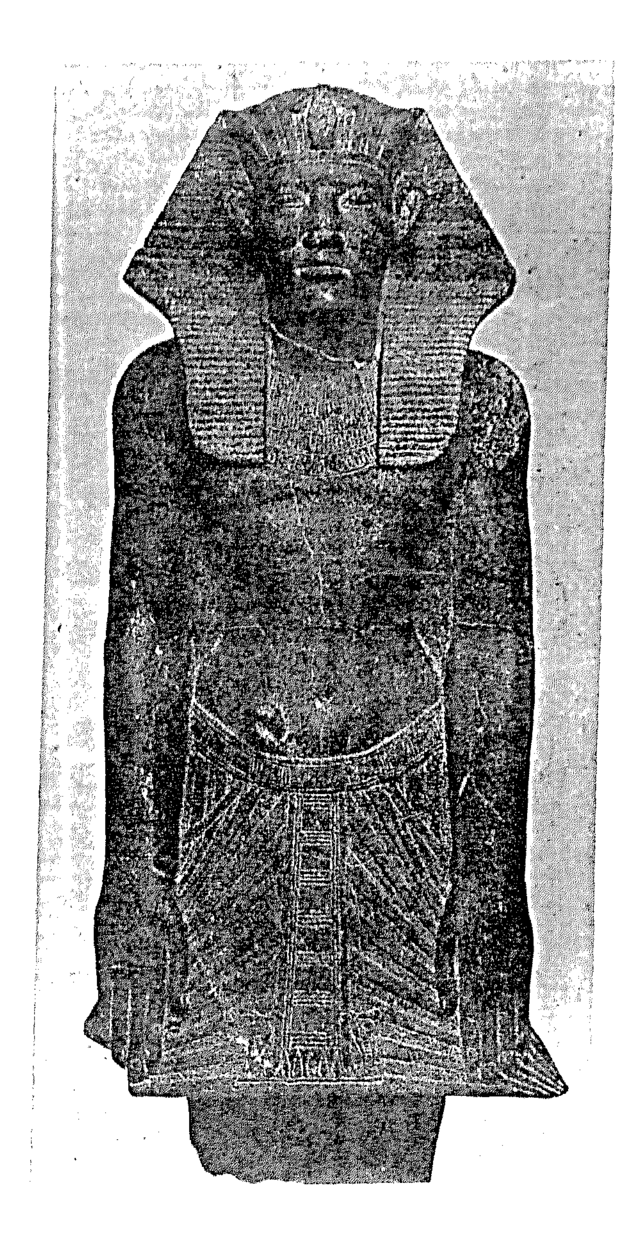
يرجع هذا الوضع - أيضاً - إلى الدولة القديمة حيث نرى الملك جالساً على عرشه ويداه مبسوطتان على فخذيه أو إحداها مضمومة، والأخرى معقودة على صدره (شكل ٦٧) والساقان مضمومتان ومشدودتان إلى قاعدة التمثال والقدمان منبسطتان على القاعدة، والمقعد مكعب الشكل تتخلله بعض الزخارف على الجانبين.

(٣) تمثال المجموعات :

وفى الغالب يتكون من شخصين أو ثلاثة تجمعهما قوة الترابط، والتنسيق بين حركة الأطراف (شكل٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١)، وتوزع الكتل توزيعاً متناسقا، وساقى المرأة فى الغالب مضمومتين أو يحرك الفنان قدمها اليسرى حركة خفيفة إلى الأمام، وتكون إما أقصر من الرّجلْ أو على إرتفاع مساوٍ له.

---

[١] هربرت ريد - معنى الفن - مرجع سابق - ص٥٦.

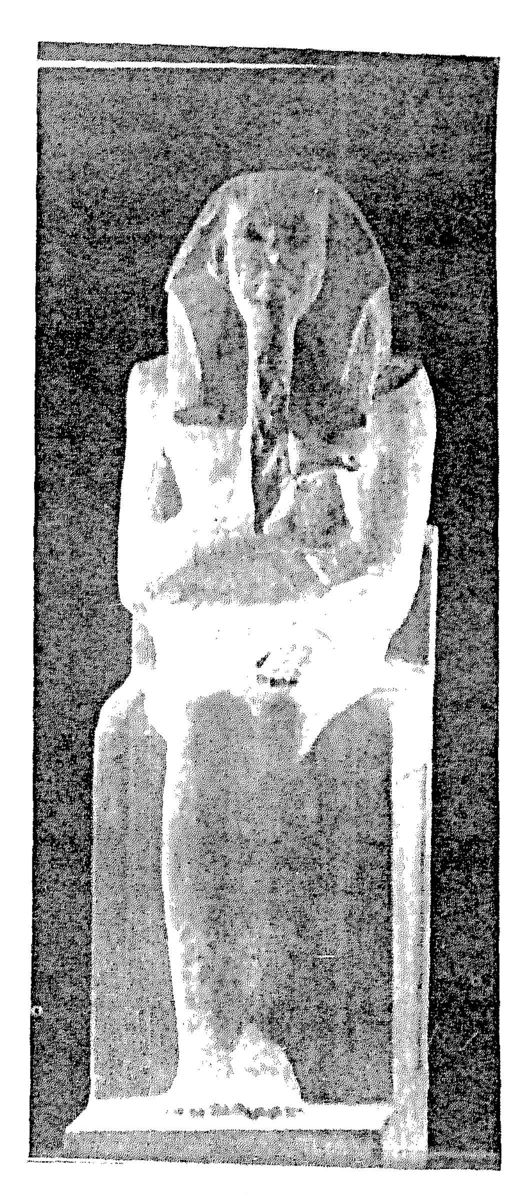


شكل (٦٦)

تمثال من الجرانيت الأسود "لأمنمحات الثالث"

(الدولة الوسطى - الأسرة ١٢ - الكرنك)



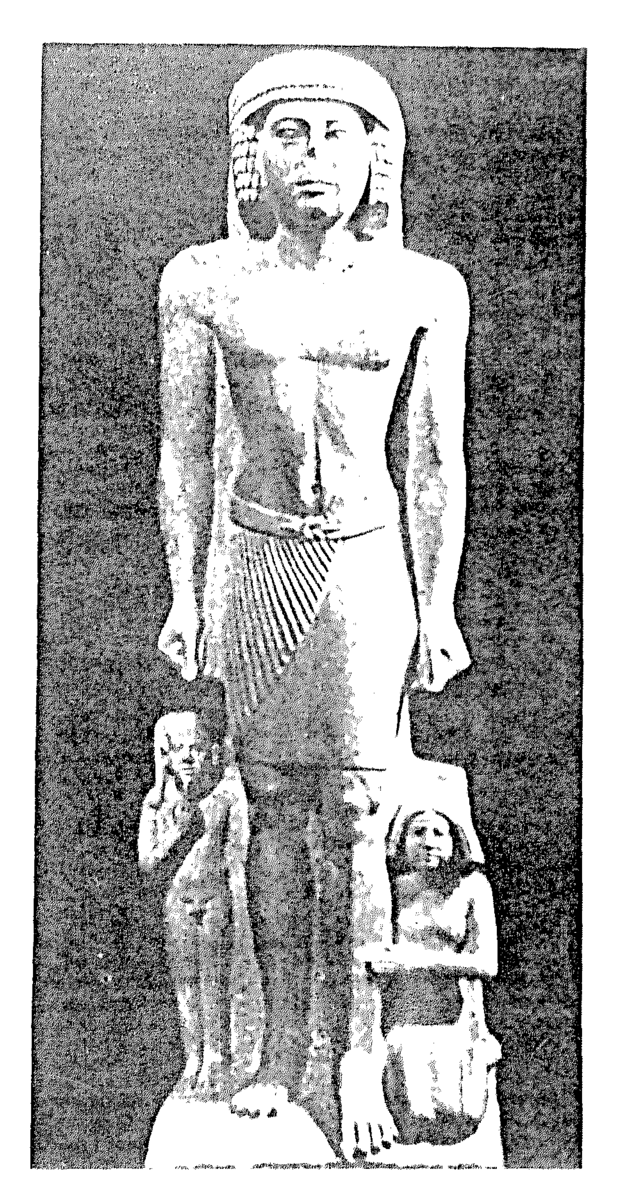


شكل (٦٧)

تمثال للملك "زوسر" من الحجر الجيرى الملون

(الأسرة ٣ ـ سقارة ـ المتحف المصرى)



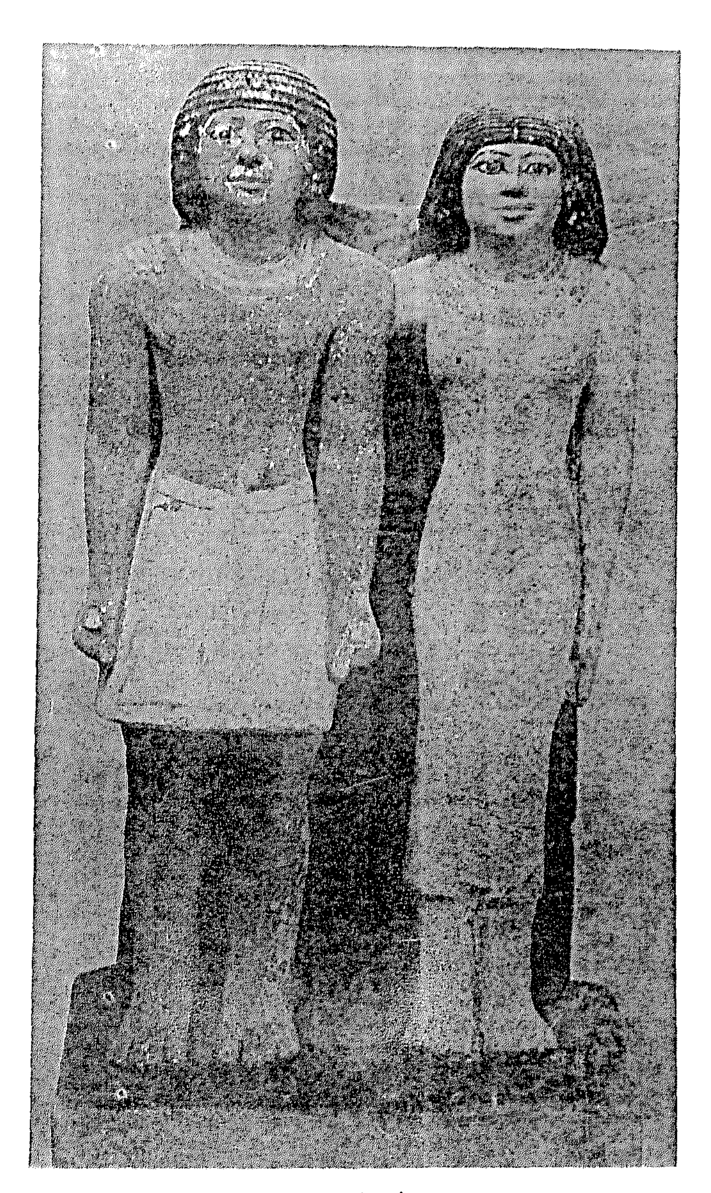


شكل (٦٨)

تمثال من الحجر الجيرى "لايروكا بتاح" وعائلته

(سقارة - الدولة القديمة - الأسرة الخامسة)



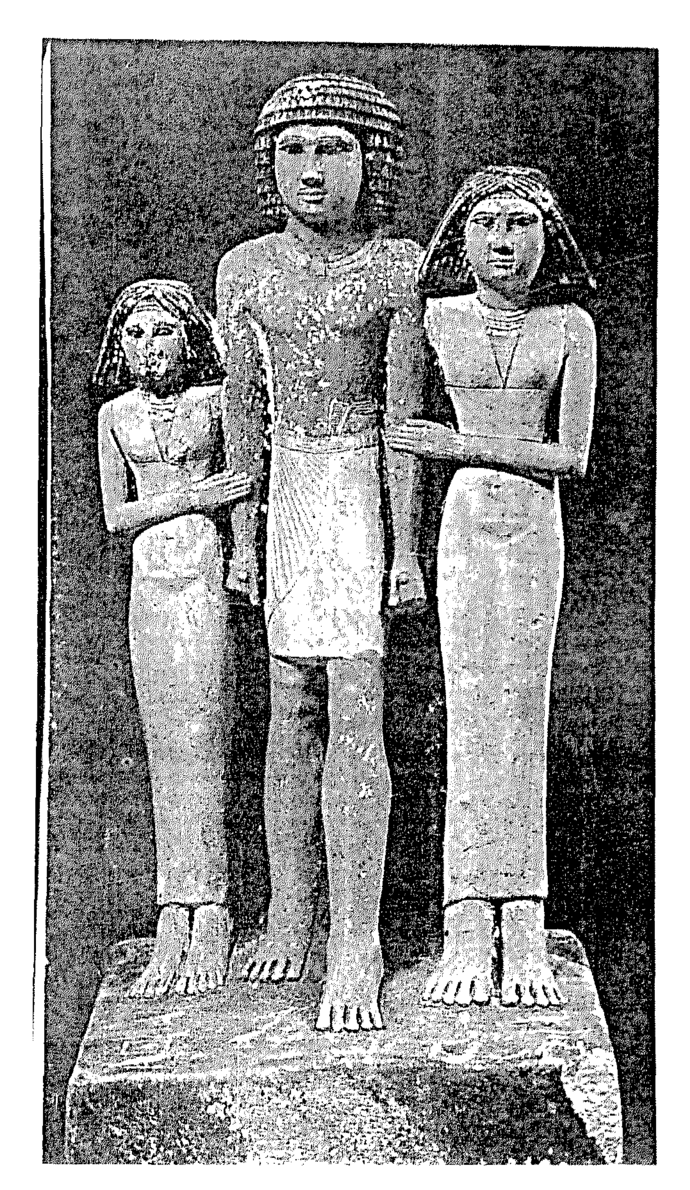


شكل (٦٩)

تمثال "ميرى سانخ" وزوجته ـ حجر جيرى ملون

(الدولة القديمة ـ الأسرة الخامسة)



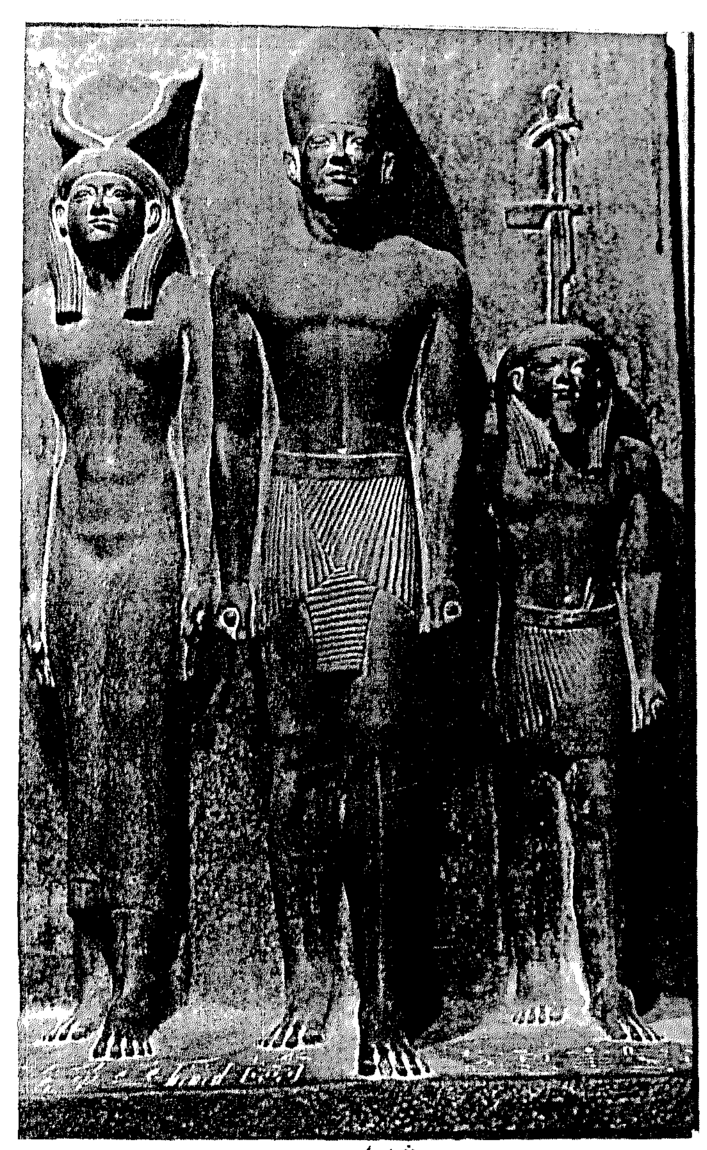


شكل (٧٠)

تمثال "ميرى سانخ" وزوجته - حجر جيرى ملون

(الدولة القديمة - الأسرة الخامسة - الجيزة)





شكل (٧١)

ثالوث "منكاورع" والإلهة حتحور وآله إقليم ابن أوى (أسيوط - من الأردواز - الأسرة ٤ - الجيزة)

(٤) التمثال الراكع :

وهو يمثل الملك يقدم القرابين، أو أوانى التطهير، فهو فى الغالب مرتبط بشكل ما من أشكال العبادة، ووجد منه الكثير من النماذج فى العصور المختلفة، حيث الملك راكعا على ركبتيه، ويداه ممتدتان على فخذيه، ومنقبضة على أوانى التطهير (شكل ٧٢، ٧٣).

(٥) التمثال المركب :

وهو يأخذ فى الغالب ثلاثة أشكال، وهى :

أ - جسم إنسان ووجه حيوان وهو فى الغالب يمثل الآلهة (شكل ٧٤).

ب - جسم حيوان ووجه إنسان (شكل ٧٥).

جـ - جسم حيوان ووجه حيوان آخر (شكل ٧٦).

وهذه الأوضاع من الابتكارات الأولى فى الدولة القديمة، ويرجع هذا إلى عمق فكرة العقيدة فى نفوس المصريين القدماء، وأثرها الواضح على الأشكال النحتية.

(٦) تمثال المرأة :

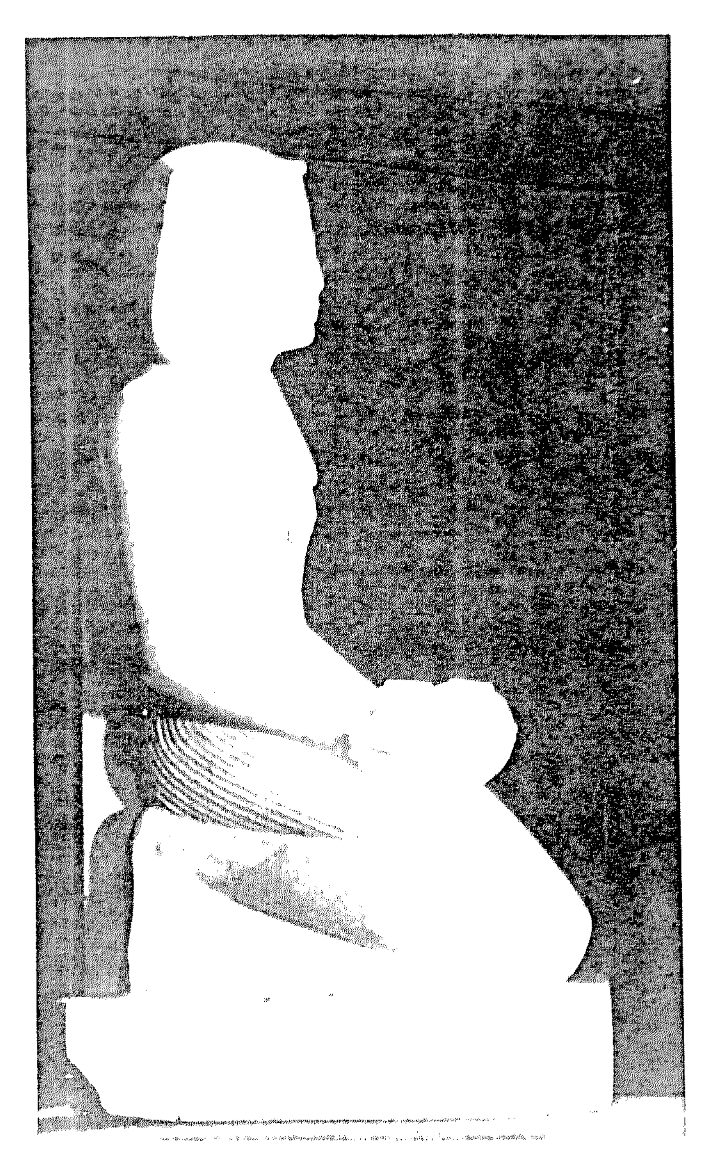
حظيت المرأة باهتمام الفنان فى مصر القديمة ووجد العديد من التماثيل التى تمثل المرأة ملكة و أميرة، وتابعة (شكل٧٧، ٧٨، ٦٠). وفى شكل(٧٧) وهو للملكة حتشبسوت حيث نراها وهى تجلس جلسة الملوك وفى زى الرجال حيث الأيدى مبسوطة على الفخذين ومرتدية النمس على الرأس. أما شكل (٦٠) فهو لجارية تحمل إناء على جنب ونرى فيه تحرر الفنان من الأشكال التقليدية.

ونلحظ هنا اهتمام الفنان بتتبع تفاصيل جسد المرأة، وكذلك البراعة فى الأداء والمحافظة على قوامها المتناسق دون مبالغة.

(٧) أوضاع مختلفة :

هناك العديد من الأوضاع التى ابتكرها الفنان المصرى القديم، فنرى فى (شكل ٣٦) وهو يمثل الملك "أوسركون"، حيث نرى الملك جاثياً على ركبتيه وهو يدفع بمركب إلى الماء، وهو أحد الأوضاع التى تخلص فيها الفنان من النمط التشكيلى المألوف للتمثال فى الدولة القديمة، والوسطى، حيث نلحظ حيوية الكتل وانسيابية الخطوط فى حركة وقوة تعبر عن مدى قدرة الفنان المصرى القديم على التشكيل فى أصعب الخامات.

كذلك فى (شكل ٧٩أ، ب) نرى رمسيس التاسع وهو يقدم القرابين ويتخذ هيئة التمثال السابق، إلا أنه أقل جودة فى مستوى التشكيل.



شكل (٧٢)

تمثال تحتمس الثالث راكعاً يقدم قرباناً من النبيذ واللبن . رخام أبيض

(الأسرة ١٨ . دير المدينة)





شكل (٧٣)

تمثال صغير من البرونز مطعم بالفضة للملك "تحتمس الرابع"

(١٣٨٥ ق.م)



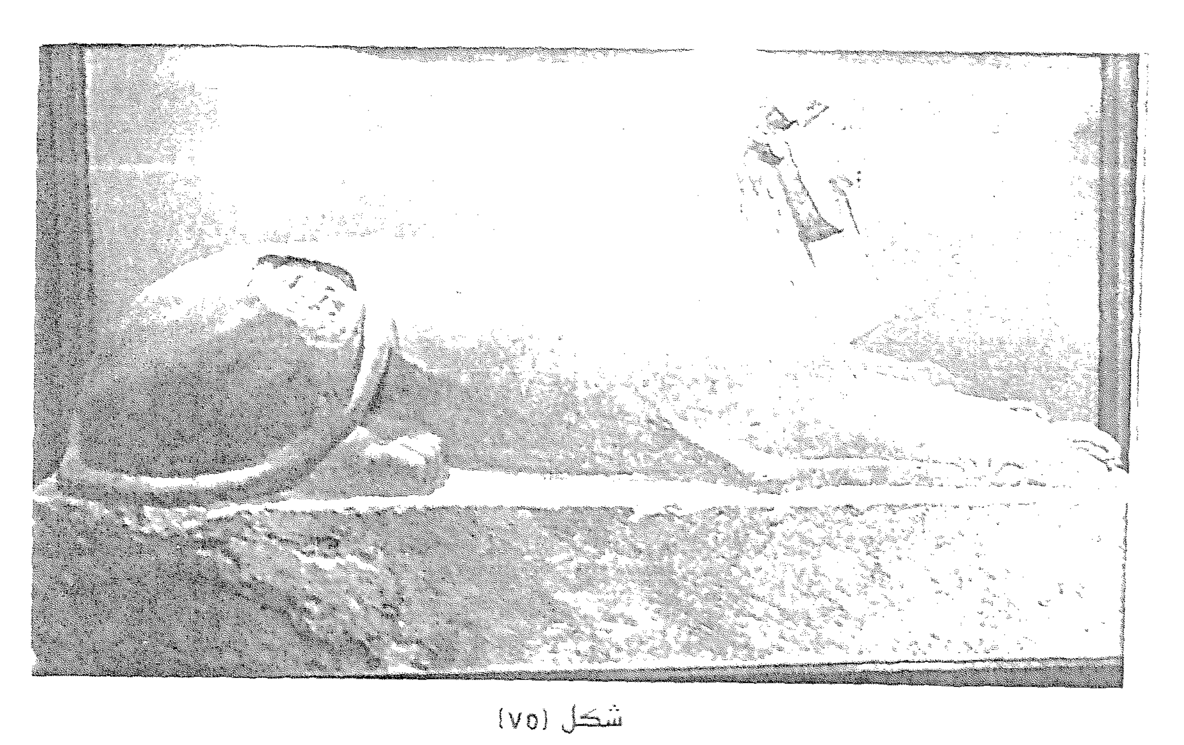


شكل (٧٤)

تمثال للإلهة "سخمت" من الخشب المغطى برقائق الذهب

(الدولة الحديثة - الأسرة ١٨ - المتحف المصرى)



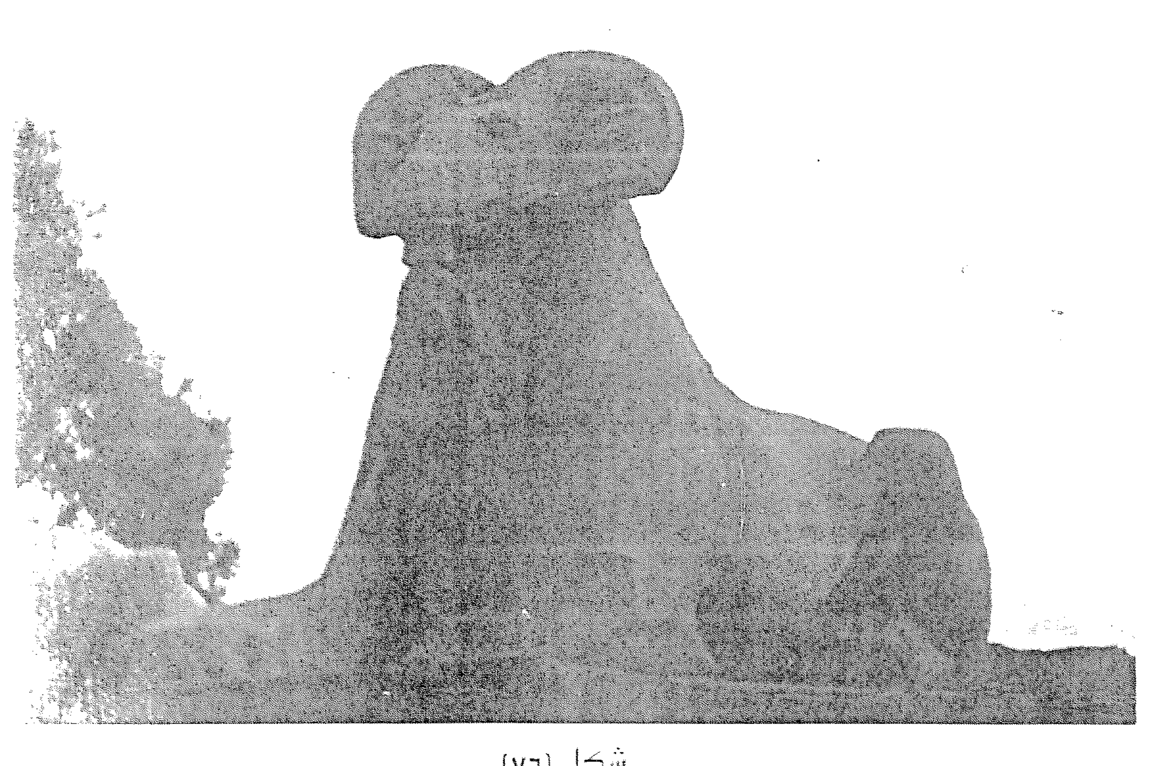


شكل (٧٥)

تمثال للملكة "حتشبسوت" على شكل أبو الهول

(الدولة الحديثة . الأسرة ١٨ . حجر جيرى ملون)





شكل (٧٦)
تمثال يمثل آله أخنوم برأس كبش وجسم أسد
(معبد الكرنك . حجر جيرى)



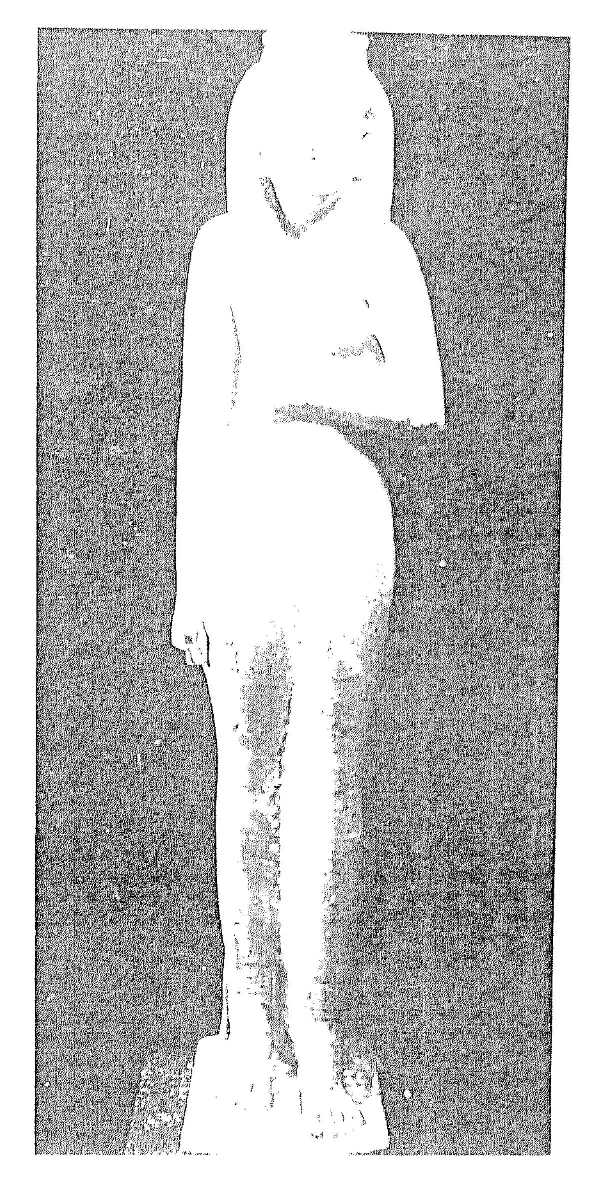


شكل (٧٧)

الملكة "حتشبسوت" فى زى الرجال من الرخام الأبيض الصلد

(الدولة الحديثة)





شكل (٧٨)

تمثال للزوجة الملكية "آمون اردز الأولى" أخت الملك شباكا

من المرمر

(الكرنك - العصر الصاوى)





شكل (٧٩)

تمثال للملك "رمسيس التاسع" وهو يقدم مقصورة

يعلوها جعران من الشست الأخضر

(العصر الصاوى)

(٨) تماثيل الأفراد :

يقول د. ثروت عكاشة : "واذا ما تركنا تماثيل الملوك والآلهة إلى تماثيل الأفراد العاديين؛ وجدنا أنها بدأت متحررة من القيود التى كبلت تماثيل الآلهة والملوك، ورأينا فيها تنوعاً وانطلاقاً أكبر"[١].

وتكاد تنحصر أوضاع تماثيل الأفراد فى عدة أوضاع، منها :

أ – الوقفة المعتدلة.
ب – الجالس القرفصاء (شكل ٨٠، ١٦).
جـ – الراكع على ركبتيه (شكل ٨١).
د – الجالس على كرسى (شكل ٢٥، ٨٢).
هـ – حامل القرابين (شكل٣٩، ٥١، ٥٣).
و – تماثيل الكتلة (شكل ٨٣).

ولعلنا نلحظ هنا هذا التنوع الكبير فى حركات الأطراف، وتعدد الموضوعات، وقدرة الفنان على التعبير عن الموضوعات المختلفة بأبسط الأشكال من خلال تلخيصه للشكل العام للتمثال، وحفاظه على كتلته حرصاً وخوفاً عليه من الكسر، لما يرتبط ذلك بالعقيدة وفكرة الخلود.

وكان لخامة الأحجار التى استخدمها الفنان المصرى القديم أكبر الأثر على التمثال من حيث اختياره لتكويناته ومراعاة قلة الفراغات فى العمل.

إلا أن هذا لم يمنع المثال المصرى القديم فى أن يقدم لنا هذا التنوع الكبير فى أعماله، وساعده على ذلك براعته فى الآداء، وقدرته على تطويع تلك الخامة والاستفادة منها على هذا النحو.

---

[١] د. ثروت عكاشة – الفن المصرى القديم – مرجع سابق – ص٣١٦.



شكل (٨٠)

تمثال للكاتب الجالس - حجر جيرى ملون

(الدولة القديمة - الأسرة الخامسة)





شكل (٨١)

تمثال للكاهن "خع ام قد" - حجر جيرى ملون

(الدولة القديمة - الأسرة الخامسة - سقارة)





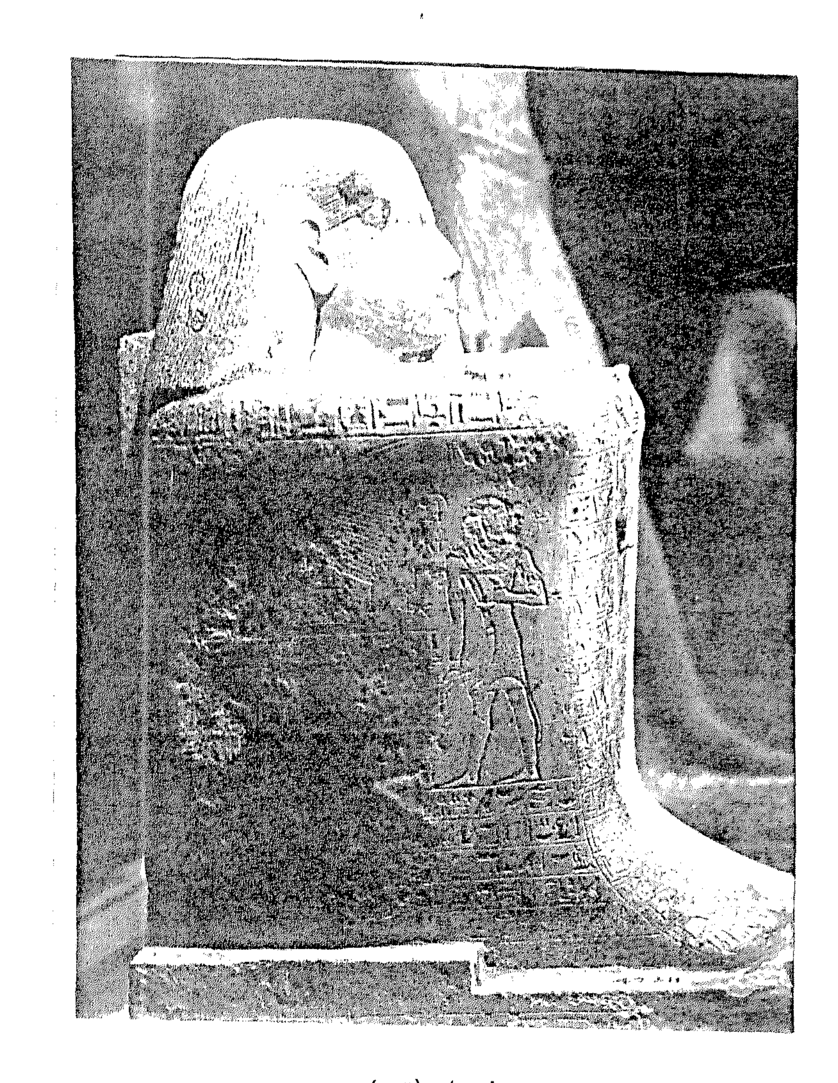
شكل (٨٢)

تمثال لـ "سنن موت" مربى الأميرة "نفرو رع"

جرانيت أسود

(الدولة الحديثة . الكرنك)





شكل (٨٣)

تمثال كتلة Djed Khansuiufankh ـ حجر جيرى ملون

(الأسرة ٢٢)

الواقعية فى الفن المصرى القديم :

ظل الفن المصرى القديم على طول تاريخه يتأرجح بين الواقعية المثالية كشكل من أشكال التعبير، وبين الهندسية الجامدة والتى ارتبطت فى الغالب بتنفيذ أعمال وفقاً لقانون هندسى صارم.

"بيد أن هذه الصورة على ما تتصف به من واقعية، قد تطورت منذ عصر الدولة القديمة فأضفت عليها مدرسة "ممفيس" مثالية(*) أكسبتها هيئة رصينة ونبيلة حيث جعلت كلاً منها – كتمثال الكاتب القاعد القرفصاء، وتماثيل زوسر وخفرع – نمطاً يكاد يكون مجرداً، للطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها صاحبها"[١].

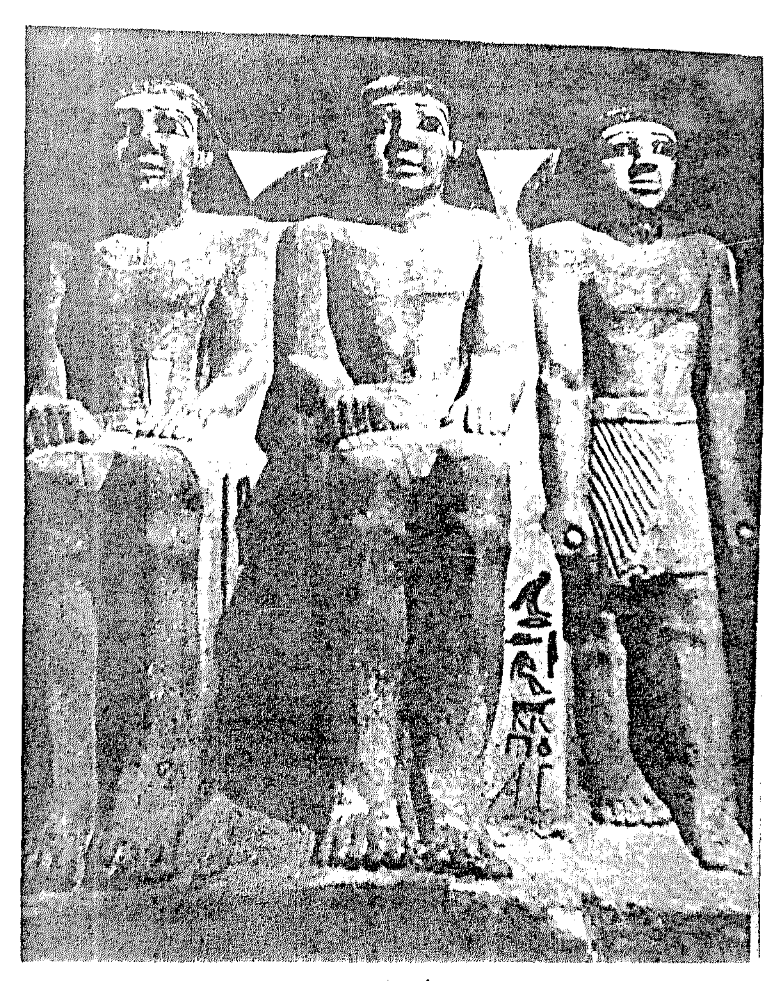
وكانت شخصية الملك أو الفرد تتضح من خلال هيئة العمل ولقد تفنن الفنانون فى معالجات الوجه بأساليب عدة باعتباره المدخل الرئيسى لعملهم، فقد توصلوا إلى تحقيق صورة واقعية، وأيضاً تحقيق المثالية التى تعكسها نظرة المجتمع إلى الملوك وأصحاب الطبقة الأرستقراطية، ويقول إندريه إيمار: "وجد الفن القديم نفسه أمام اتجاهين كبيرين : الواقعية، والمثالية اللتان على كل فن أن يختار بينهما، فعكسهما معاً وأعطى كلا منهما نصيبه المتفاوت وفقاً لغاية عمله. احتفظ الفن الخاص بحرية أكبر، دون أن ينحرف عن القاعدة العامة لموضوعه، وتقيد بالواقع الذى يعبر عنه دون أن يهتم بالمبالغة فى تعظيمه، صارفاً النظر فقط عمّا فيه من ضعة وابتدال وبؤس، ومتمسكاً بما فى الحياة من فتنة، ومن نكتة أحياناً. أما الفن الرسمى فقد كان والفن الخاص على طرفى نقيض؛ لأن جموح الخيال فيه لا يليق لا بالآلهة ولا بالملوك، ولذلك فقط انطلق من الواقع المراقب، أى من الصورة، ولكن احترام القدسية قد دخل عليه لإضفاء الجلالة الصافية عليه"[٢].

والواقع أن معظم التماثيل المصرية صوراً صادقة ومعبرة عن أصحابها، ونرى هذا جلياً إذا ما قارنا بين بعض التماثيل لشخص واحد فى مرحلة سنية واحدة، أو مراحل سنية مختلفة مثل تماثيل "خفرع" (شكل ٨٤) وتماثيل منكاورع (٧١، ٨٥) ومن هنا فإن المثّال المصرى القديم سعى إلى إبراز الشخصية الفردية لصاحب التمثال من خلال ارتباطه بمفهوم الشكل فى فتراته المختلفة والذى لا شك فيه، أن تماثيل الملوك كانت تُشكل تشكيلاً مثالياً فى معظم الأحوال، فلا يعترى الجسم

(*) المثالية Idealism : غاية سامية يسعى الانسان إلى بلوغها، وقد شاع استعمالها فى الدلالة على ما ينبغى أن يكون فى مقابل ما هو كائن ويقابل الواقعية بوجه عام.

(١) كريستيان دبروش – الفن المصرى القدبم – مرجع سابق – ص٢٤.

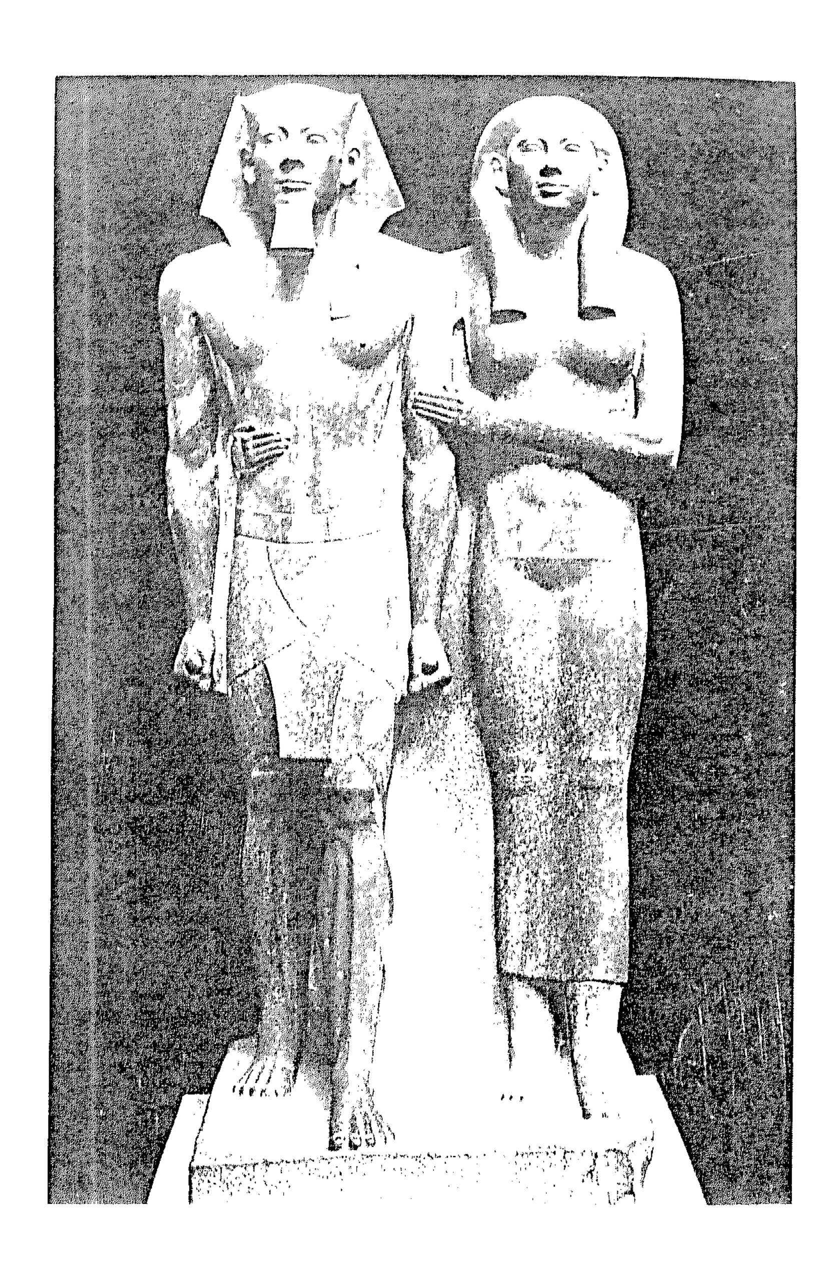
(٢) أندريه إيمار، جانيه أوبوايه – موسوعة تاريخ الحضارات العام – الجزء الأول – منشورات عويرات – بيروت ١٩٨٦ – ط٢ – ص١١١.



شكل (٨٤)

مجموعة تماثيل تحكى أطوار حياة المتوفى - حجر جيرى ملون
(الدولة القديمة - الجيزة - المتحف المصرى)





شكل (٨٥)

تمثال "منكاورع وزوجته" من حجر الأردواز الداكن

(الدولة القديمة - الأسرة ٤ - متحف الفنون الجميلة ببوسطن)

علامات الكبر أو التشوه بل فى معظم الأحوال صورة نضرة تكسو ملامحها التحفز والثقة بالنفس.

وإذا كان فنانو مدرسة "ممفيس" فى الدولة القديمة قد أضفوا على واقعيتهم شئ من المثالية، فقد أضفى فنانو الدولة الوسطى على تلك الواقعية شيئاً من الألم والقلق على وجوه ملوكهم فازدادت أعمالهم تعبيراً عن الحالة النفسية لصاحب التمثال (شكل ٨٦).

أما فنانو الدولة الحديثة فقد أضفوا على تلك الواقعية قدراً أكبر من المبالغة فى التعبير عن واقعيتهم، نظراً لاختلاف العقيدة وتغيرها من عبادة آمون إلى عبادة آتون، وأصبح الملك لا يمثل الإله فى الأرض ولا ابن الإله، بل أصبح إنساناً يحمل رسالة، وبذلك مُثلَ فى هيئته البشرية بما يعتريها من نسب ومظاهر حسية، وعيوب بدنية، ومن هنا تميزت الواقعية فى الفن كما فى العقيدة بالجرأة فى التعبير (شكل ٨٧) والذى يمثل أخناتون ويظهر تلك الجرأة فى التعبير من خلال ملامح مبالغ فيها إلى حد بعيد.

اما العصر الصاوى - بمنجزاته الكثيرة ورغم نقل فنانوه المباشر عن أعمال الدولة السابقة دون محاولة الابتكار والتجديد. إلا أن الواقعية المصرية وصلت ذروتها فى ذلك العصر باهتمامهم بنقل التفاصيل والاهتمام بإبراز ملامح الشخصية والمرحلة السنية التى يعيشها صاحب العمل دون مبالغة أو تخفف (شكل ٨٨، ٨٩).

ولعل حرص الفنانون على تلك الواقعية فى أعمالهم الفنية ترجع إلى عدة أسباب أهمها :

١ - أن تتعرف روح صاحب التمثال على ملامحه وتسترشد به عندما تهبط من السماء فى الحياة الأخرى "وهو مبدأ عقائدى".

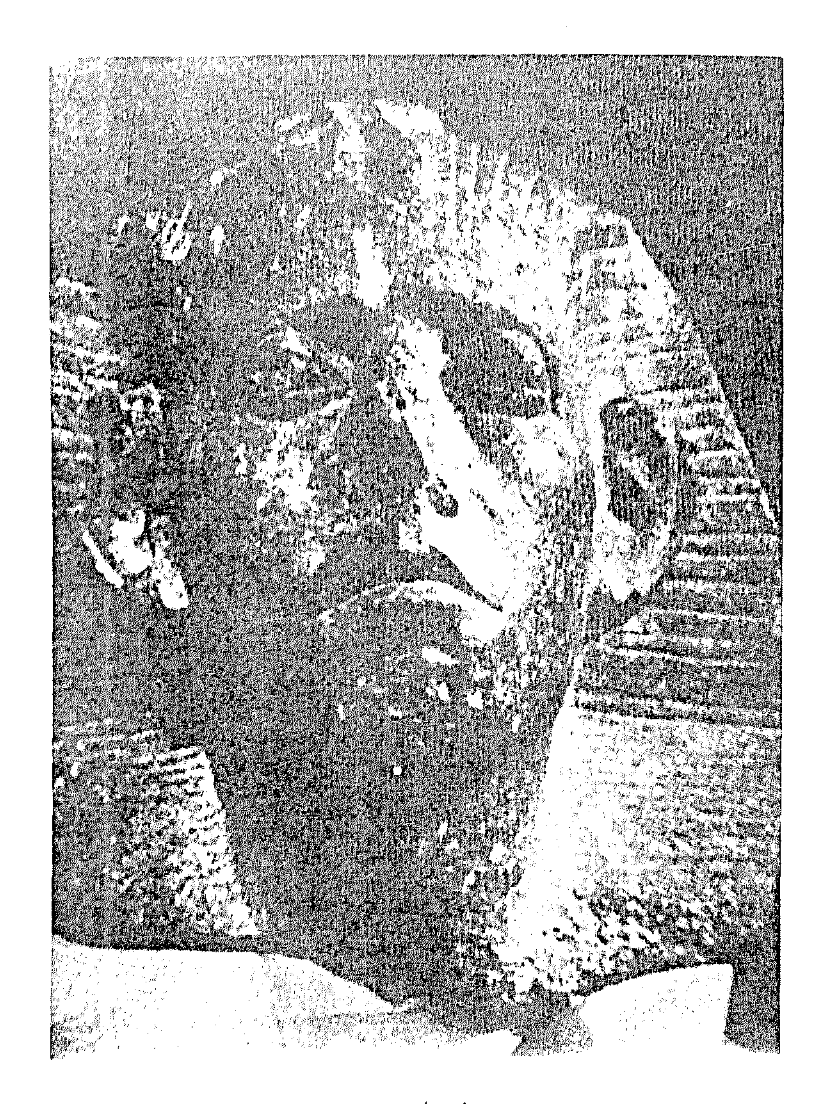
٢ - إضفاء الفتوة وسلامة الأبدان بالصورة التى سيبعث عليها صاحبها كما وعدتهم عقائدهم، فأخرجوها فى أحسن صورة بغض النظر عن عيوب أصحابها.

٣ - التعبير عن روح عصره من خلال اختيار أوضاع تتلاءم مع أفكار ومعتقدات هذا العصر والتعبير عن الملابس والزينة.

٤ - المحافظة على النسب والمقاييس والأبعاد فى التمثال المصرى والتى طبعته بطابعه الخاص المميز عن فنون البلاد الأخرى من حيث التكوين العام وتقاسيم الوجه.

٥ - الإيمان بفكرة الملك الإله التى لا تحل به الشيخوخة.

٦ - الارتباط بمفهوم العقيدة الذى كان له أثره البالغ على تغيير الأشكال كما نرى فى فترة أخناتون.



شكل (٨٦)
رأس "سنوسرت الثالث"
(مدرسة الجنوب . الدولة الوسطى . المدامود)





شكل (٨٧)
وجه الملك "أخناتون" ويلاحظ المبالغة فى تصميم ملامحه
(الدولة الحديثة)



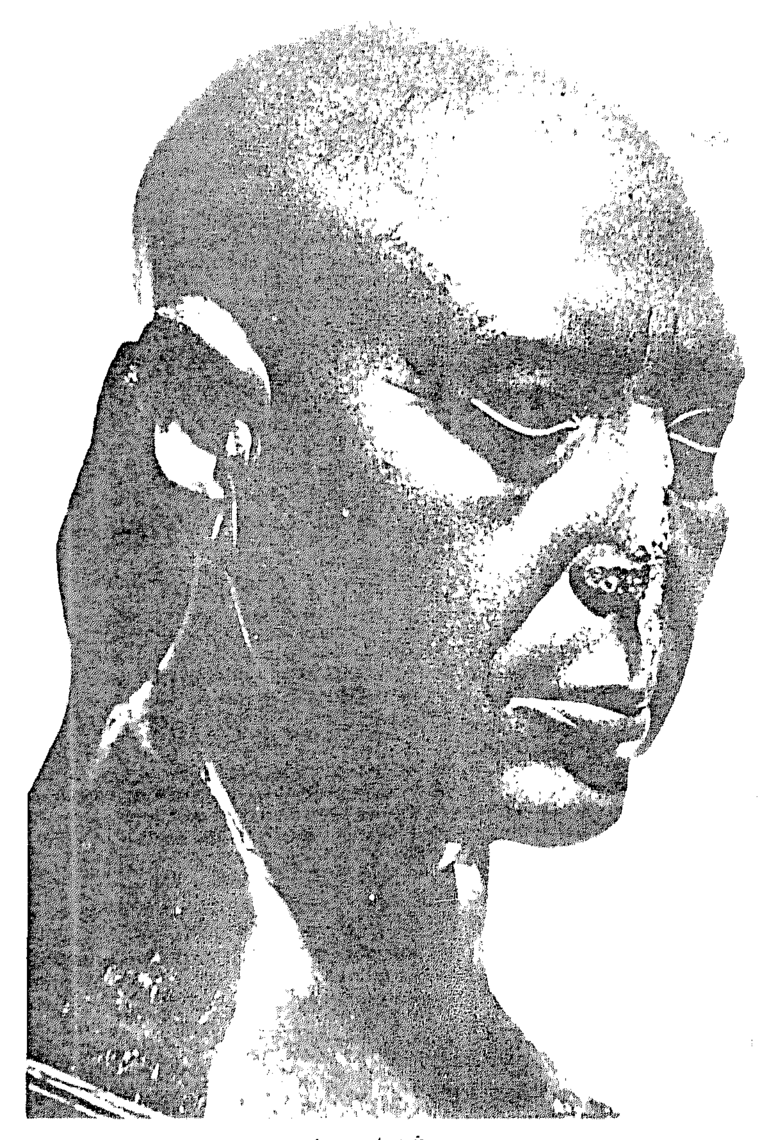


شكل (٨٨)

رأس "منت - ام - حات" - من الجرانيت الأسود

(الأسرة ٢٥ - الكرنك - المتحف المصرى)





شكل (٨٩)
رأس كهل من الشست الأخضر
(العصر الصاوي . منف . متحف برلين)

الفن المصري فن جماعي :

من أهم سمات الفن المصرى القديم أنه فن جماعي وليس فردياً، ولقد أثبتت كل الدراسات أن الفن المصـرى القديم - بجميع فروعه - فن جماعى شاركت فيه الدولة والدين بأفكارها ومعتقداتها وتقاليدها وعاداتها، وكذلك الشعب والفنان، فتكاتفت كل تلك الظروف والجهود لخلق هذا الفن الذى استمر قرابة الثلاثين قرناً لم يعتريه ضعف كبير - اللهم فى فترات الانحطاط والاحتلال - واستمر رغم كل الأحداث التى مرت بها مصر خلال قرون حضارتها الأولى.

وكان العمل الفنى غالباً ما يتم بتضافر جهود عدد من المتخصصين فى مجالات مختلفة، وتحت إشراف مصمم العمل الذى يتولى توجيه مجاميعه كلّ حسب قدراته وفيما يخصه، ووظيفة المصمم - تلك - كانت من أهم الوظائف التى يتقلدها الفنان فى حياته.

"وفى كل من النقوش والتماثيل كانت الخطوط الأساسية تخضع للتدقيق الشديد من جانب كبير المثّالين، الذى كان يقوم - إذا لزم الأمر - بإجراء التصميمات بحبر من لون مختلف، ويدل ذلك على أن المظهر النهائى للعمل لم يكن مجرد عملية آلية، بل كان يخضع للتقييم الشخصى لكبير المثّالين من حيث علاقات الأحجام والأوضاع بين الأشكال المرسومة"[١].

ولقد سجل الفنان المصرى على جدران المقابر والمعابد صوراً كثيرة لمجاميع من الصناع المهرة، وهى تقوم بنحت التماثيل، وأعمال البناء والنقش على الحجر، بل وأعمال صياغة الحُلى.

---

[١] سيريل الدريد - الفن المصرى القدين - مرجع سابق - ص٤٢.

سمات النحت فى الدولة القديمة
من الأسرة الأولى وحتى الأسرة السادسة
(٢٧٠٥ – ٢٢٥٠ ق.م)

يعتبر عصر الدولة القديمة هو الركيزة الأساسية واللبنة الأولى التى قامت عليها الحضارة الفرعونية بأكملها، ففيها استتبت أركان الدولة وتوحد الشمال والجنوب، وأصبح أهلها أكثر إيمانـا بعقيدتهم بعد أن اكتملت أركانها فسعوا لتحقيقها فى شتى المجالات، حتى أنه يُذكر للدولة القديمة وخاصة الأسرات من الثالثة إلى السادسة أعظم الإنجازات فى العمارة، والفنون، والهندسة والزراعة، وغيرها من المجالات التى برع فيها أهل الاقليم المصرى.

وسوف يقتصر بحثى هذا على فنون النحت "التمثال" حيث نرى فن النحت وقد احتل مكانته بين الفنون الأخرى بعد أن تبلورت الرؤية، وأصبحت أكثر وضوحا، ولقد عمّق تلك الفكرة إيمان المصريين بالبعث والخلود فى الحياة الأخرى، وتطلّب هذا من الفنانين البحث عن صيغ جديدةٍ تضمن لملوكهم – ثم لعلية القوم من بعد – أن يعيشوا حياتهم الأخرى كما وعدتهم عقيدتهم، لذا كان لابد للتمثال من أن يحمل صفات وملامح الشخص المقصود، وحتى تتعرف عليه الروح فى الحياة الأخرى، ولقد كان هناك نوعان من التماثيل، أحدها يعنى بالأغراض الدينية وهو يتميز فى معظمه بالبساطة، وجلال الوضع والهيبة والنُبل، والآخر ذو غرض دنيوى ينقل حياة ومشاعر الشخص كما هو فى حياته ملتزماً فى ذلك بالواقع أحياناً ومبالغاً فيه أحيانا أخرى.

الأسرتان: الأولى، والثانية "العصر العتيق" (٢٩٢٥:٢٦٣٥) ق.م

ونرى فيهما البدايات الأولى لفنون مصر كلها، وبالرغم من قلة التماثيل التى وصلت إلينا وسذاجتها، إلا أنها بمثابة الأب الشرعى لفن التمثال المصرى الذى ظل محافظاً على تقاليده طوال تلك القرون فنرى فى (شكل ٩٠) وهو تمثال لنجار سفن من عامة الشعب، وهو فى وضعته التقليدية تلك يشبه إلى حد كبير التماثيل الملكية التى تلت تلك الفترة، ولعله منقول عن أصل ملكى سابق عليه، إلا أنه يتسم ببساطة الخطوط، وخلو مسطحاته من التفاصيل التى غالباً ما تشغل عين الرائى عن تتبع الخطوط الأساسية للعمل، كما نلحظ – أيضا – قصر منطقة الجذع والأكتاف وضخامة الرأس بما يعلوها من الشعر المستعار، وهى معالجة بدائية إلى حد كبير، إلا أن ارتفاع اليد اليسرى للتمثال وما تقبض عليه فى اتجاه الصدر، وكذلك حركة اليد اليمنى حيث تنبسط على الفخذ قد أدخلت على التمثال نوع من الحياة. ونلاحظ – أيضا – خلو التمثال من الفراغات، وهو تقليد مصرى ساد معظم الأعمال اللاحقة والتى نفذت من خامة الحجر.



شكل (٩٠)

تمثال من الجرانيت لنجار السفن "بد جمس"

(٢٧٠٠ ق.م)

كذلك نرى فى (شكل ٩١) وهو تمثال يمثل الملك "خع سخم" وهو جالس على العرش ملتفاً بعباءة، وعلى رأسه التاج الأبيض ممثلاً للوجه القبلى، ولقد تناقل المثالون هذا الوضع من جيل إلى جيل حتى أواخر الدولة الفرعونية، كذلك نلاحظ وضع الأيدى حيث اليسرى تتقاطع مع الخصر لتمسك باليد اليمنى المنقبضة أعلى الفخذ، ويعد هذا التمثال من النماذج النادرة لتلك الفترة. وبمقارنة هذا النموذج بالنموذج السابق عليه نستطيع أن نتبين فروقاً واضحة فى معالجة الأطراف، وملامح الوجه، والاهتمام بالتفاصيل، وحسن الصنعة.

"ويظل هذا التفاوت بين التماثيل الملكية، وتماثيل الأفراد قائماً حتى نهاية الإنتاج الفنى المصرى القديم. وهو لا يعزى فقط إلى الفرق فى الصنعة وفى الذوق الفنى بين مختلف طبقات النحاتين، وإنما أيضاً إلى الصفة "الاستعراضية" على حد التعبير المستحدث الذى ابتكره "دريتون T. Driotan : التى تتسم بها التماثيل التى تصور الملوك والشخصيات الملكية"[1].

الأسرة الثالثة : من سنة (٢٦٣٥:٢٥٧٠) ق.م

وبنهاية الأسرة الثانية، وبداية الأسرة الثالثة أصبحت قواعد الفن أكثر استقراراً، حيث نجد أن النماذج التى تنتمى إلى تلك الأسرة تتميز بقدر أوفر من الدقة فى الصنعة ومهارة الآداء، وأروع مثال على ذلك هو تمثال الملك "زوسر" (شكل ٦٧)، حيث الجسد الملوف بعباءة الاحتفالات، واليد اليسرى مبسوطة على الفخذ، واليمنى مقبوضة على الصدر، وهو وضع يختلف عن المثالين السابقين، والبناء المعمارى واضح تماماً فى التمثال، وأهم ما يميز التمثال هو تلك الواقعية التى يتميز بها الوجه حيث بروز نتوء عظام الخدين وميل زوايا الفم إلى أسفل، كذلك ضخامة غطاء الرأس الثقيل واللحية المستعارة.

والتمثال فى مجمله رشيق ومتناسق إلى حد كبير.

الأسرة الرابعة : من (٢٥٧٠-٢٤٥٠) ق.م

إذا كانت الأسرات السابقة قد وضعت اللبنات الأولى وأرست قواعد الفن المصرى القديم فإن فنانى الأسرة الرابعة هى التى ثبتتها، حتى أن تماثيلها الملكية أصبحت نماذج احتذتها الأجيال المتتالية، ولعل أبرز نماذج تلك الأسرة هو تمثال الملك "خفرع" (شكل ١) المنحوت فى حجر الديوريت، وهو من أقوى الأحجار صلابة، ويصور الملك وهو جالس على العرش فى منظر مهيب، حيث يبسط الصقر حورس جناحيه خلف الرأس.

---

[1] كريستيان ديروش - الفن المصرى القديم - مرجع سابق - ص١٢٨.



شكل (٩١)

تمثال للملك "خع سخن" من الشست الأخضر

(الأسرة الثانية - هيراكو نبوليس - المتحف المصرى)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

"إن الهيبة التى أظهرتها مسحات شخصية "خفرع" فى التمثال قد أكسبت هيئة ملكية، ورغم صلابة حجر "الديوريت" الذى صنع منه التمثال، فقد أبرز الفنان فيه قوة بأس الملك وذكائه. وهكذا فإن فن النحت المصرى كان شكلاً إنسانيا يوحد بين الفكرة وتجسيدها المحسوس، وقد اكتسب التمثال بفضل تعبيره روحاً، واندمجت فيه مع الصورة مع الفكرة"[١].

كذلك فإن العلاقات والنسب فى التمثال، وملامح الوجه قد أظهرت مثالية لا يمكن تجاهلها.

ولقد دفع هذا التمثال "ول ديورانت" إلى القول: "إن الهيبة التى تنطق بها قسمات خفرع تجعل المرء يحس أنه ملك، وإن لم يكن يحمل التاج على رأسه، ولعل هذا التمثال أروع أعمال النحت فى العالم كله"[٢].

إلا أن هناك تطورات كثيرة طرأت على الفن المصرى القديم خلال الأسرة الرابعة، تتمثل فى الاتجاه نحو الواقعية المثالية من خلال مقاييس، ونسب أقرب إلى الواقع، فالأكتاف متزنة قوية، والأجسام رياضية مفتولة العضلات فى غير إسراف، كذلك الرءوس ترتكز على أعناق مناسبة، واهتمام بتفاصيل غير مبالغ فيها.

ويقول سيريل ألدريد : "ومع بداية حكم الملك "منكاورع" أصبح فن النحت أكثر تحرراً ومرونة فى معالجة الأشكال البشرية، وكان ذلك بداية لمرحلة جديدة، حيث أن هذا الأسلوب المؤثر، و "التكنيك" الخالى من العيوب أصبحا مرجعين للفنانين، وأشعلا حماس المثّالين فى الأجيال التالية"[٣].

وتكشف تماثيل الملك منكاورع عن بساطة العيش، ورقة المشاعر، فنرى فى شكل (٨٥) الملك وقد احتضنته زوجته بيدها اليمنى ومسته مساً خفيفاً باليد اليسرى، وهو وضع جديد على التمثال المصرى احتذاه المثالون فيما بعد لإنتاج نماذج مشابهة.

والجديد فى هذا العمل هو أن الهيبة، والجلال اللذان كانا قاصرين على الملك قد اقتسمتهما معه شريكة حياته، فنراها مساوية له فى الحجم والوقفة، حيث تتقدم القدم اليسرى عن اليمنى، إضافة إلى تلك اللمسة الإنسانية المتمثلة فى تطويق الملكة للملك بذراعها اليمنى، كذلك تلك النظرة الطبيعية التى ترتسم على ملامح الوجه على عكس ما نستشعره فى تمثال "خفرع" من إبراز الملك فى صورة الإله.

---

(١) د. محسن محمد عطية – غاية الفن – دار المعارف – القاهرة – ١٩٩١ – ص١١٠.

(٢) د. ثروت عكاشة – الفن المصرى القديم – الهيئة المصرية العامة للكتاب – جـ٢ – ١٩٩١ – الطبعة الثانية – ص ٥٥٦

(٣) سيريل ألدريد – الفن المصرى القديم – مرجع سبق ذكره – ص١٢٩.

تماثيل الأفراد – الأسرة الرابعة :

لقد جرت أوضاع تماثيل الأفراد فى الأسرة الرابعة على الأوضاع التقليدية، التى صورت الملك جالساً على العرش، فنرى فى (شكل ٩٢) تمثالين يمثلان "رع حتب" وزوجته "نفرت" وهما جالسان فى وضعة تقليدية، ونرى رع حتب وزوجته وقد وضعا ذراعهما الأيسر على الصدر، وانبسطت اليد اليمنى على الفخذ كذلك جاء التمثال فى وضع المواجهة وهو تقليد معروف فى الأسرات السابقة، ولا شك فى أنه قام بهذا العمل المثالون الملكيون أنفسهم، ولا غرابة فى ذلك إذا كان "رع حتب" كبيراً لكهنة "بتاح" مما أتاح له فرصة الإشراف على تنفيذ العملين، كذلك نرى فى شكل (٩٣) أن المَثال قد وفق إلى حد بعيد فى توائم الشكل والمضمون، حيث قدَم الزوجين فى وضعة طبيعية، حيث الزوجة أصغر حجماً كذلك معالجة الذراع اليسرى للرَّجُل والتى تطوق زوجته.
ونجح الفنان – أيضاً – فى أن يعبر عن العلاقة بين الزوجين بأسلوب بسيط دون تكلف ومبتعداً عن الأسلوب الملكى المعروف.
كذلك نرى فى الروؤس البديلة اتجاه الفنانين إلى التبسيط (شكل ٩٤، ٩٥) رغم واقعيتها التى لا تتحقق إلا من خلال مراعاة الشبه بين الأصل والصورة، فلقد تمايزت شخصية الأفراد – التى تصورهم تلك الرءوس – تمايزاً كبيراً.

كذلك وجدت تماثيل نصفية، ولعل أجملها تمثال نصفى للأمير "عنخ آف" (شكل ٩٦) حيث تتأكد فيه قدرة المثال المصرى على التعبير، ودرايته التامة بعلم التشريح، ويتضح هذا من خلال معالجته لحركة عضلات الجذع، والصدر، والكتفين، حيث تتسم بمرونة لا تتنافى مع القوة والحيوية التى يمتلئ بها التمثال. وكذلك المعالجة الشديدة الواقعية فى الرأس.

الأسرة الخامسة (٢٤٥٠-٢٢٩٠) ق.م

لم يتغير أسلوب فن النحت فى الأسرة الخامسة عن سابقتها، اللهم فى بعض التفاصيل، مثل: تحديد ركن العين والحواجب (شكل ٩٧)، وظل أسلوب النحت الذى كان متبعاً فى عصر الأسرة الرابعة سائداً دون تغيرات جوهرية.

إلا أن هناك اختلافين اختصت بهما تلك الفترة، وهما :

١ - العودة إلى التماثيل العملاقة كما كان فى الأسرة الثالثة متمثلاً فى رأس تمثال الملك "أوسركاف" (شكل ٩٨)، ونلاحظ هنا بساطة التشكيل فى أسطح الوجه.
٢ - تطوير الدعامة الخلفية للتمثال والتى ربما وضعت لتحميه من الكسر، أو تكون

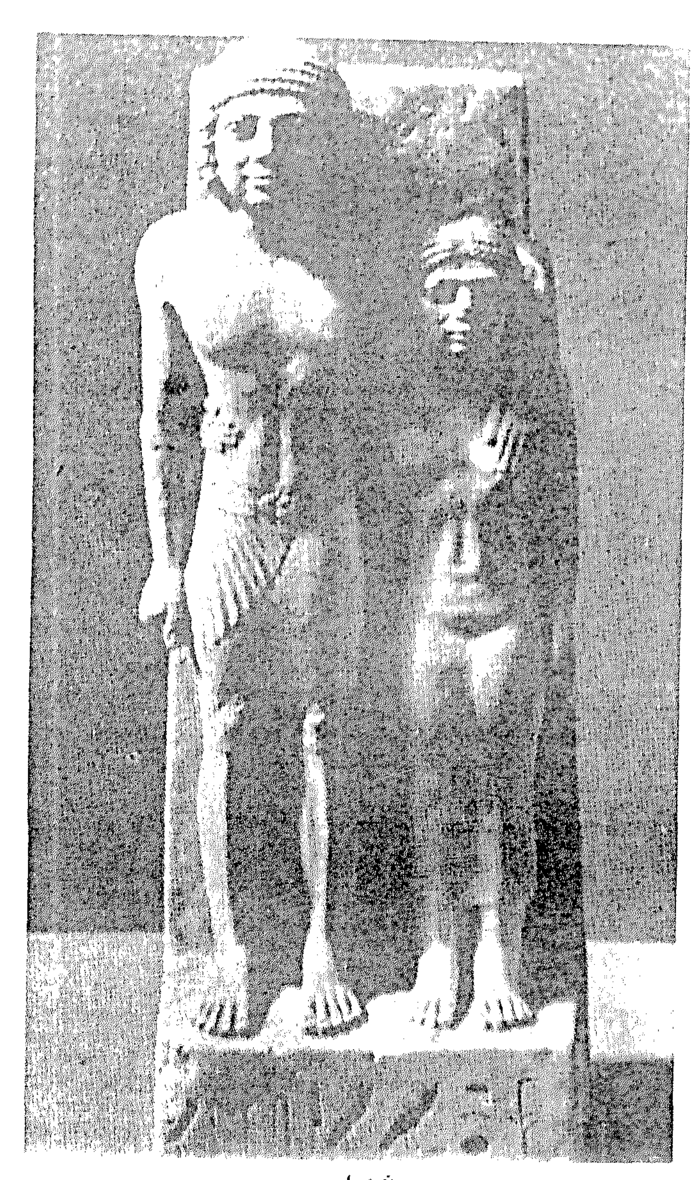


شكل (٩٢)

تمثال "رع حتب" وزوجته "نفرت" - حجر جيرى ملون

(بداية الأسرة الرابعة - ميدوم - المتحف المصرى)



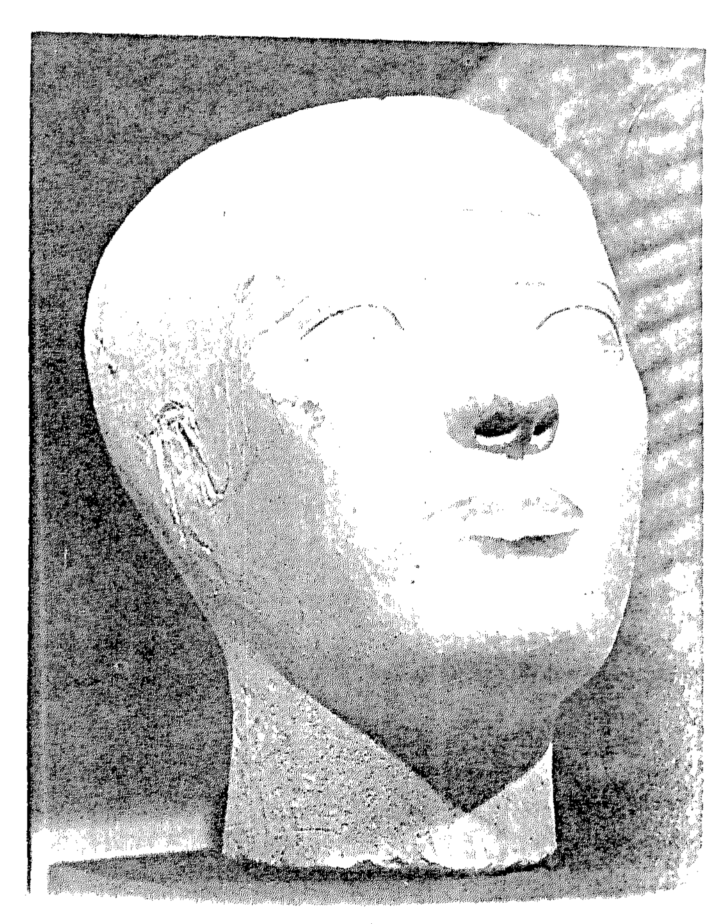


شكل (٩٣)

تمثال "سابو" وزوجته - حجر جيرى أبيض

(أواخر الأسرة الخامسة - الجيزة)





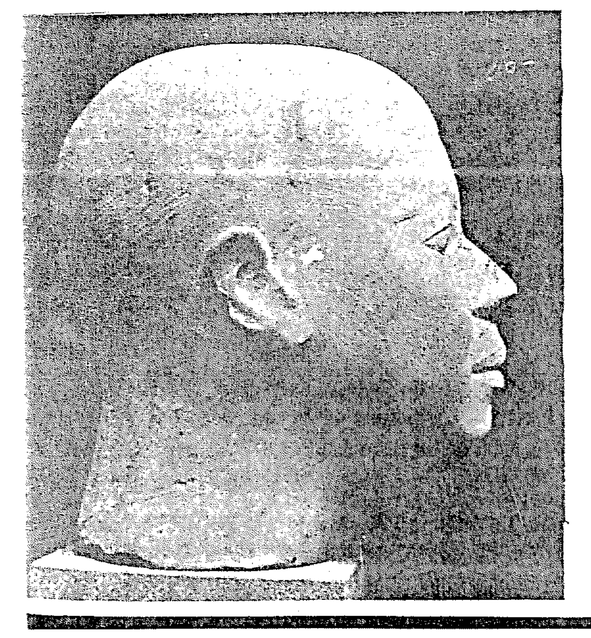
شكل (٩٤)

رأس بديلة من الحجر الجيرى

(الدولة القديمة ـ الأسرة الرابعة)





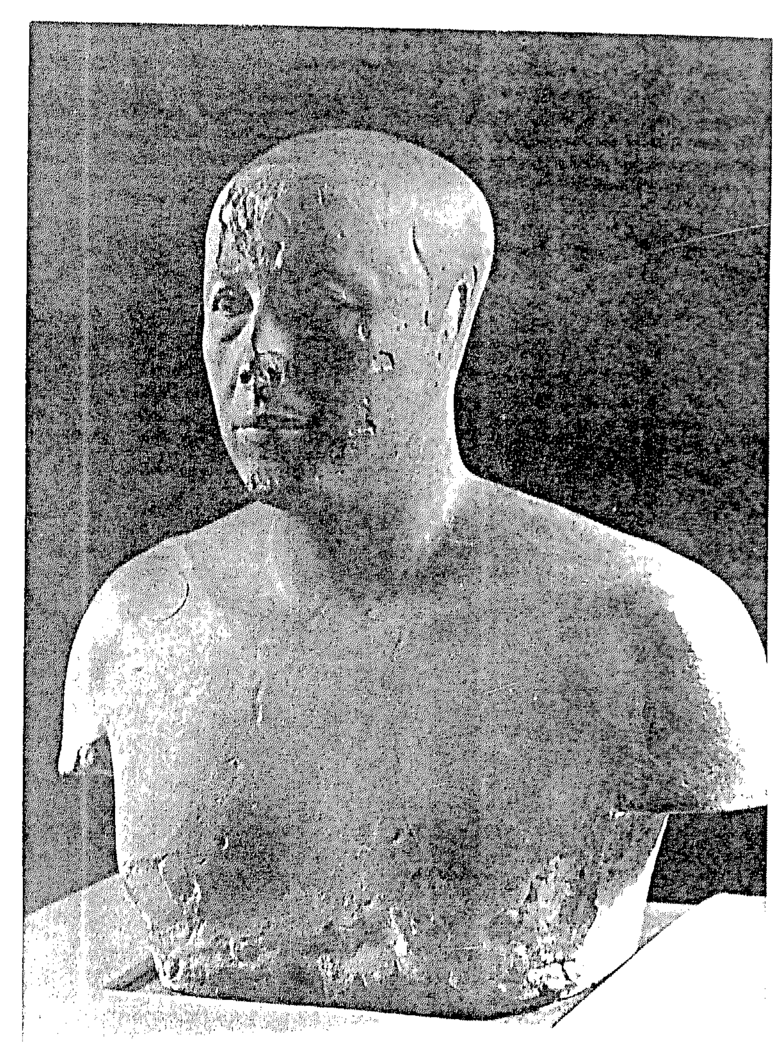


شكل (٩٥)

رءوس بديلة من الحجر الجيرى، ويلاحظ فيها الواقعية فى الشكل وأسلوب المعالجة

(الجيزة - ٢٥٨٠ ق.م)



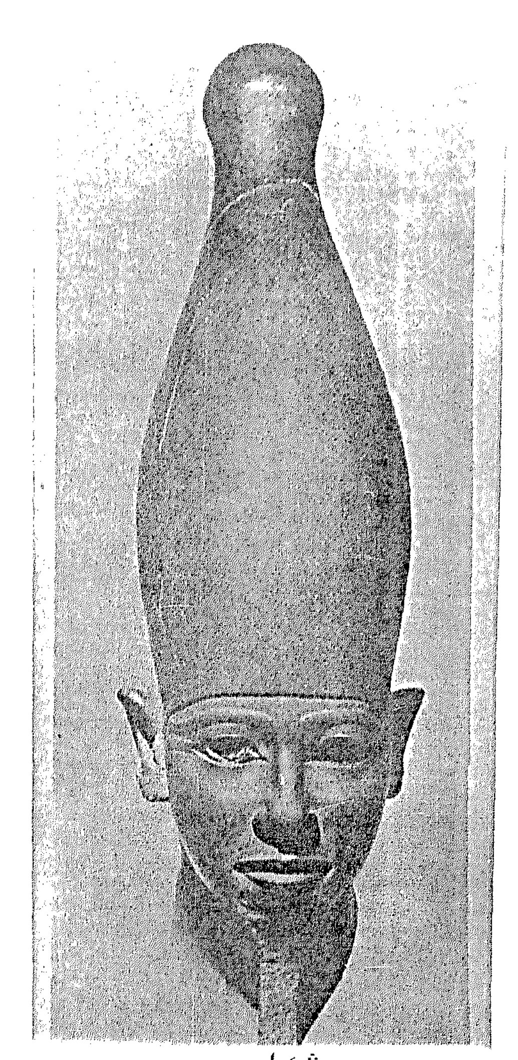


شكل (٩٦)

تمثال للوزير "عنخ - حا - اف" - حجر جيرى ملون

(الدولة القديمة - الأسرة الرابعة - الجيزة)





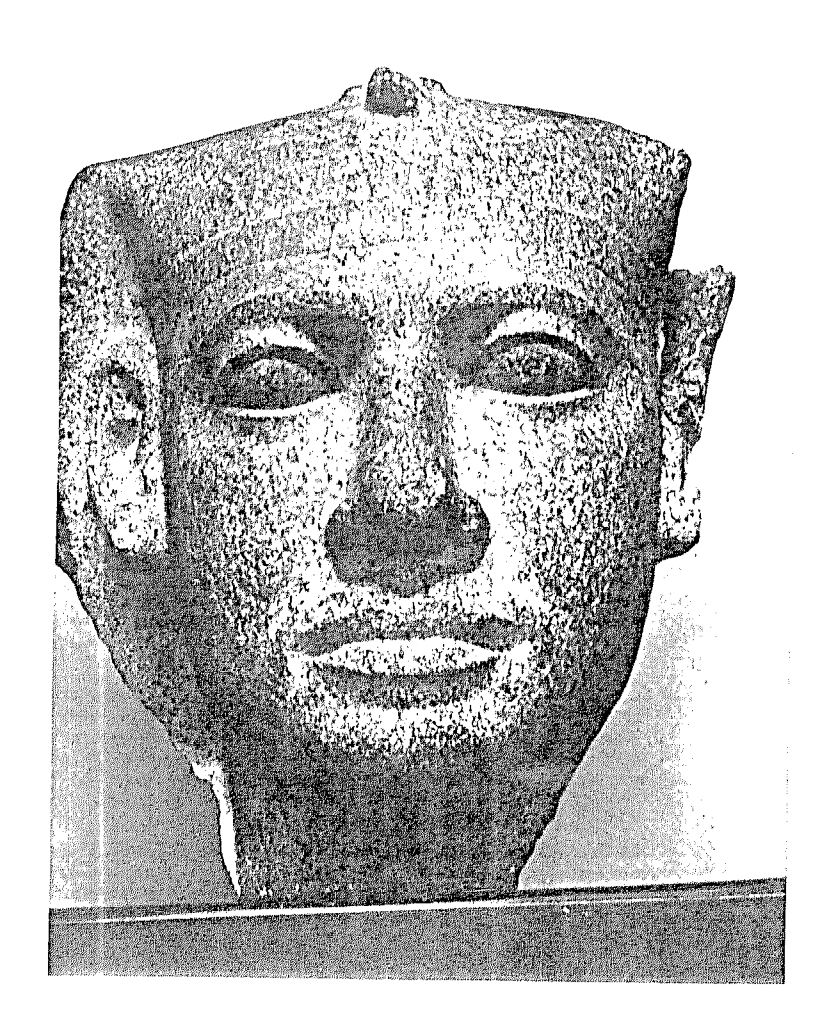
شكل (٩٧)

رأس تمثال لأحد الملوك وهو يرتدى التاج الأبيض (تاج الوجه القبلى)

حجر الديابيز

(الأسرة الخامسة)





شكل (٩٨)
تمثال "أوسركاف" من الجرانيت
(الدولة القديمة - الأسرة الخامسة - سقارة)

تقليد قديم عندما كانت توضع حزمة من سيقان البردى داخل التمثال المبنى من الطين؛ لتكون له بمثابة دعامة داخلية.

الأسرة الخامسة "تماثيل الأفراد" :

لقد حَظى الأفراد باهتمام أوسع من الفنانين فى الأسرة الخامسة، فيقدم لنا بعض النماذج لتماثيل الأفراد، والتى فى الغالب منهمكة فى عملها، حيث يؤدون شئون وظيفتهم، ولعل من أهم الأمثلة على ذلك تمثال الكاتب المصرى، حيث نرى تلك النظرة الثاقبة فى العينين وهو فى انتباهه وكأنه ينتظر ما يُملى عليه، كذلك نرى تلك المعالجات الواقعية فى اليدين ومنطقة الصدر، والبطن، حيث نلحظ هذا الترهل الواضح فيها، والتمثال فى جلسته – تلك – يأخذ الشكل الهرمى أساساً للتكوين، ولا نغفل الواقعية الواضحة التى تتبدى لنا فى معالجات الوجه، وظهور عظام الترقوة، وقوة التعبير، كذلك نرى فى (شكل ٨٠) نموذج آخر من نماذج الكاتب المصرى تبدو عليه ملامح الصحة ودون تشوهات، كذلك اليد مهيأة للإمساك بالريشة استعداداً للكتابة، على صفحة البردى المنبسطة على ركبتيه، و – أيضاً – تلك العيون المدعمة بالأحجار الكريمة، كل ذلك تضافر فى إضفاء الحيوية على التمثال، والتمثالان فى مجملهما يؤكدان قدرة الفنان المصرى القديم على التعبير عن الحالة النفسية لصاحب العمل، وهما ملونان بألوان حية، وهذا النمط من الفن يتسم بملامح وتعبيرات فيها من النبل والقوة ما يذكرنا بتماثيل الملوك فى تلك الفترة. والواقعية فى تلك الأعمال تتأكد من خلال نجاحها فى التمثيل الوظيفى للموضوع، والتعبير الناشئ عن هذا النجاح.

وهناك نموذج آخر للتماثيل الفردية (شكل ٤٤) يصور "كاعبر" أحد المشرفين على العمال، ولقد أعطت خامة الخشب قدراً أكبر من الحرية للفنان للتعبير عن موضوعه، فنرى قوة الشخصية التى يتمتع بها "كاعبر" من خلال تبسيط العضلات فى الوجه والجسم، والعيون المطعمة الحية.

ويقول عنه د. ثروت عكاشة :

"فى هذا التمثال نلمح البساطة الرائعة، والانسيابية الجذابة، والرشاقة التى تتجلى فى يده الممسكة بالعصا، والواقعية التى يؤكدها رأسه الأصلع وثيابه الفضفاضة"[١].

الأسرة السادسة (٢٢٩٠-٢١٥٠) ق.م

لقد وجد العديد من التماثيل التى تنتمى لتلك الأسرة، إلا أنها فى مجملها لا تشكل تطوراً كبيراً فى تاريخ فن النحت المصرى القديم، فنرى فى شكل (٩٩)

[١] د. ثروت عكاشة – الفن المصرى القديم– جـ٢ – مرجع سبق ذكره – ص٦٢ .



شكل (٩٩)

تمثال الملك "بيبى الأول" وهو يقدم القرابين . شست أخضر

الأسرة ٦

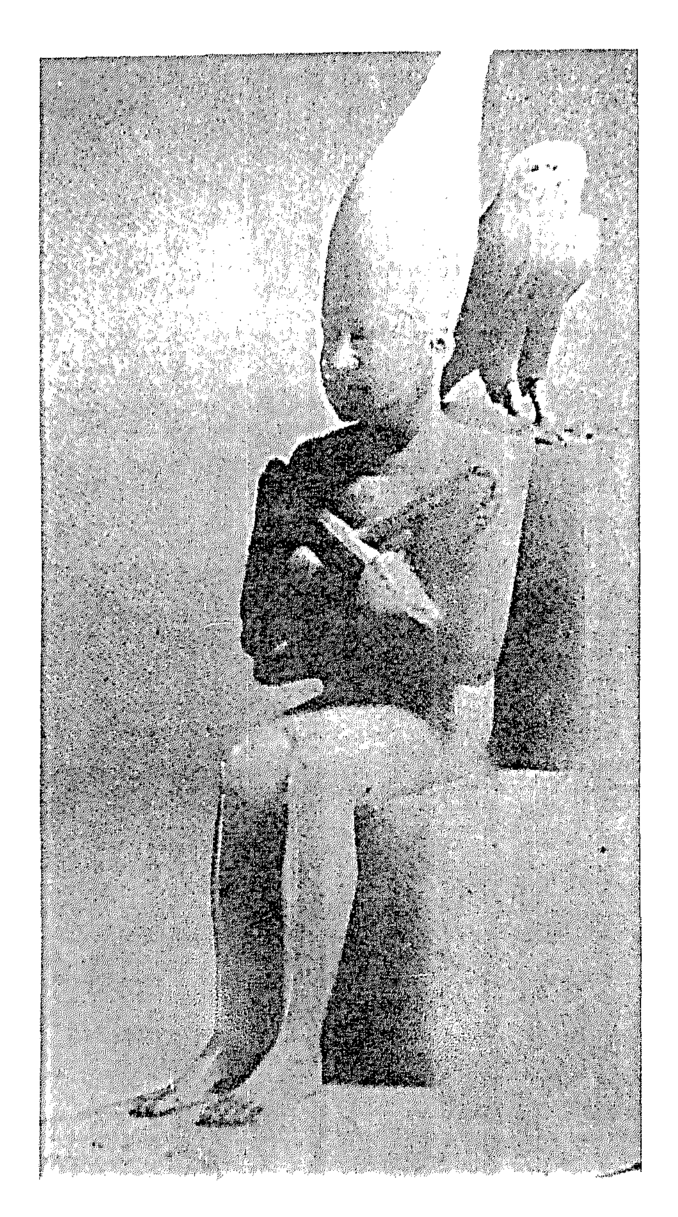
نموذج تمثال يمثل الملك ببى الأول "من حجر الشست" وهـو راكـع علـى ركبتيـه يقدم القرابين للآلهة، وهذا التمثال يعتبر النموذج الأول لهذا النوع والذى يستمر فى العصور التالية، ورغم صغر حجر التمثال، إلا أن الفنان قد حرر أطرافه من الدعامـات" وهو مأخوذ من تمثال الكاهن (شكل ٨١)، والوجه فيه من التعبيرية والتلقائية أكـثر ممـا فيه دراية بأصول علم التشريح، كذلك فـى شـكل (١٠٠)، وهـو لنفس الملـك السـابق وهو جالس على العرش فى وضعة تقليدية، إلا أنه يختلف عن سابقيه فى تحرير الساقين من كتلة الحجر، إضافة إلى وضع الصقر "حورس" فى هذه الوضعة الجانبية، وربما صغر حجم التمثال هو الذى شجع الفنان على تلك المعالجات، كذلك سهولة التعامل مـع خامـة "المرمر" الذى صنع منه التمثال.

ولعل افضل ما تركته الأسرة السادسة من نماذج فنية، هو أحد التمـاثيل للملـك ببى الأول وهو مشكل من خامة النحاس (شكل ١٠١).

فالوجه رغم تشوهه إلا أنه ينبئ عن تعبير قوى زادهـا تطعيـم العيـون تـأكيدا، ولقد أعطت الخامة الفرصـة للفنـان بـأن يحـرر جميـع أطرافـه بشـكل كـامل الاستدارة كما فعل فيما بعد فى أعمال الخشب، إلا أن وضع التمثال العام وضـع تقليدى من حيث تقدم الرجل اليسرى ولكنه يتميز عن تماثيل سابقيه بالهمّة فى السعى.

تماثيل الأفراد – الأسرة السادسة :

ولعل أفضل النماذج التى تدلل على قدرة المَثال المصرى القديم علـى الابتكـار والتجديد، وهو تمثال للطبيب "نيعنخرع" (شكل ١٠٢)، حيث نرى هذا الوضـع المتفـرد والجديد فى وضع الساقين رغم تقليدية الجزء العلوى من التمثـال والمتمـثل فـى الرأس والصدر، إلا أن الفنان أضفى قدراً كبيراً من الحيويـة علـى التمثـال مـن خـلال تحريك الكتل التى اعتدنا أن نراها ساكنة فى النماذج المماثلة -"كنموذج الكـاتب (شـكل ٨٠)"- فنرى تعامد الساق اليسرى للتمثال على الأرض وحركة القدم اليمنى تميل بزاوية علـى القاعدة، وكذلك وضع اليد اليمنى للتمثال علـى النقبـة كـل ذلـك خلـق حـداً مـن الحيويـة نادراً مـا نجده فـى أعمـال تلك الفترة التـى اتجهت نحـو الشـكلية فـى أواخـر الأسرة السادسة.



شكل (١٠٠)
تمثال للملك "بيبى الأول" من المرمر
(الدولة القديمة - الأسرة ٦)





شكل (١٠١)

تمثال الملك "ببى الأول" من النحاس

(الدولة القديمة - الأسرة ٦)

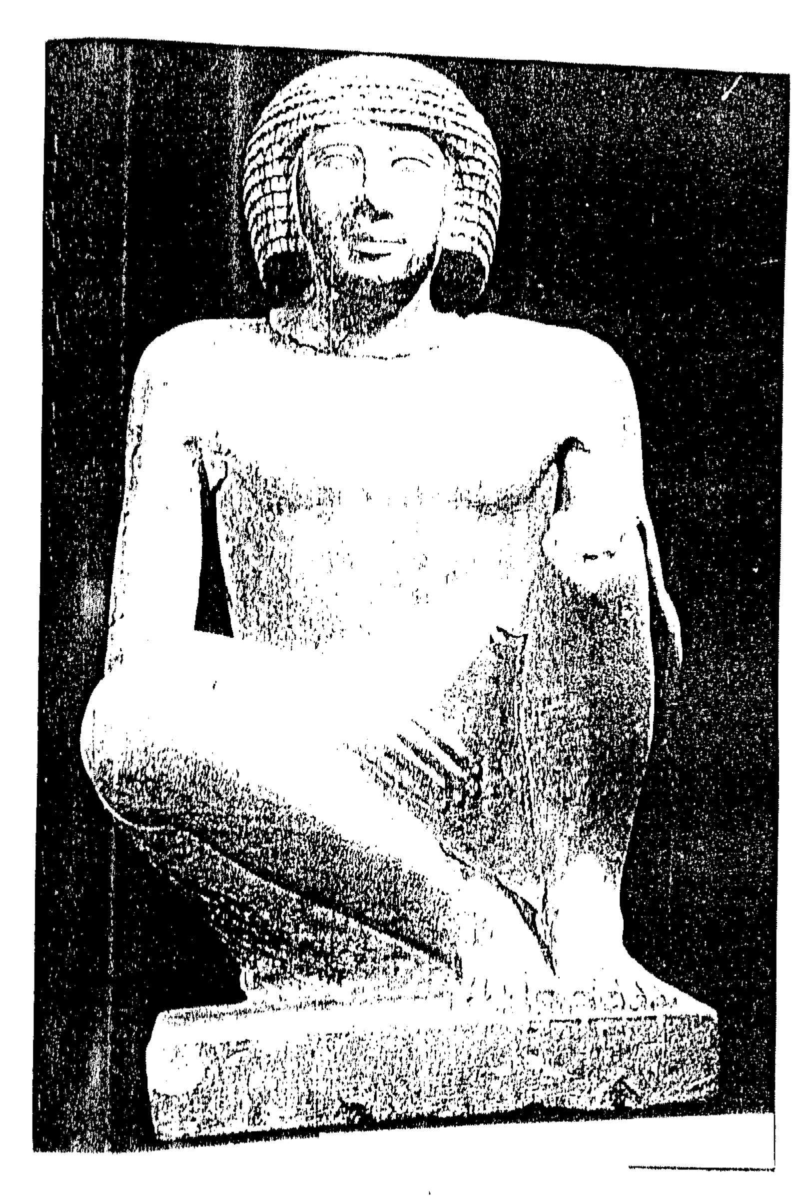




شكل (١٠١)

تفصيلية من تمثال الملك "بيبى الأول"





شكل (٢ . ١)

تمثال للطبيب "نينخرع" - حجر جيرى ملون

(الأسرة الخامسة)

سمات النحت فى الدولة الوسطى
(٢٠٣٥:١٦٦٨ ق.م)

كان لفن النحت فى الدولة القديمة أثره البالغ على فنون الدولة الوسطى، على الرغم من اختلاف النظرة العامة للملك على أنه إله أو ابن إله، هذا على جانب الفن الرسمى حيث نزل من عرشه الذى اعتلاه فى الدولة القديمة؛ ليصبح فناً إنسانياً تعلو ملامحه الجهامة أحياناً، وينال منه الزمن أحيان أخرى.

وعلى كل، فإن تطور الفن الرسمى حظى نسبياً بتطور أكبر مما كان عليه تماثيل الأفراد؛ والتى انحصر التجديد فى أوضاعها فى إطار ما أخذته عن النماذج الملكية فى معظم الأحيان، كذلك انتشرت التماثيل التى على شكل مومياء والمستمدة أصولها الأولى من التماثيل الأوزيرية (شكل ١٠٣)، كذلك انتشر التمثال المكعب (شكل ٥، ١٠٤).

"ويعتبر "التمثال المكعب" هو الابتكار الوحيد الحى الذى ابتدعه ذلك العصر، ويصور شخصاً جالساً وقد ثنى ساقيه قرب ذقنه مكوناً كتلة لن يبرز منها بمرور الزمن سوى الرأس. ولقد ولدت هذه الأشكال من المباحث ذات الأغراض الهندسية التى شاعت فى عصر الانتقال الأول فأصبحت اسناداً مواتياً للمتون التى زخرت بها سطوحها خلال العصر المتأخر"[١].

وظهر هذا التمثال على أنه تمثال نذرى سرعان ما انتشر لسهولة تشكيله، واتساع مسطحاته، لتحمل أكبر قدر من الأدعية للمتوفى – وهو نموذج لوفاء الأشكال بالأغراض التى صُنعت من أجلها فى مصر القديمة – وبمرور الوقت تأصل هذا الشكل المكعب للتمثال وأخذ أشكالاً كثيرة، وظهر التحوير فى النحت المصرى فى الدولة الوسطى منذ أن انتقلت السلطة من منف إلى طيبة، حيث أصبح النحت جنائزياً، ودينياً يهتم أكثر بتماثيل الآلهة والموتى، كذلك اهتموا بموضوعات الحياة اليومية فى أعمالهم.

وإذا كان المَثال المصرى فى الدولة القديمة قد اهتم بتصوير الأفراد العاديين بجوار اهتمامه بتصوير الملوك، والنبلاء؛ مما أضفى ثراءً كبيراً فى التعبير وتحرر فى تشكيل تلك المنحوتات، إلا أن هذا لم يجد صدى كبيراً فى الدولة الوسطى.

"ولقد كان مرد ذلك إلى ما كان للعقيدة المذهبية فى الدولة الوسطى من تحديد للموضوعات، وقصرها على ما كان دينياً، أو جنائزياً، إذ قيدت تلك العقيدة فن النحت

---

[١] نيفولا جريمال – تاريخ الحضارة المصرية – مرجع سابق – ص٢٣٠، ٢٣١.



شكل (٣ . ١)

تمثال "منتحتبى الثانى" . الحجر الرملى الملون

(الدولة الوسطى . الأسرة ١١ . الدير البحرى)





شكل (٤ ، ١)

تمثال الكتلة "سنوسرت ـ سنب ـ اف ـ نى" ـ من الكوارتز البنى

(أواخر الأسرة ١٢)

تقييداً حَدا بالفنان إلى أن يبذل الجهد الكبير؛ لإبداع وسائل جديدة فى التعبير عن نفسه، وإثبات وجوده"[١].

كذلك نُحتت وجوه الملوك بأسلوب أكثر واقعية فى الدولة الوسطى على عكس ما كان فى الدولة القديمة حيث كانت الوجوه تنحت بأسلوب مثالى واقعى تتفق والطقوس الدينية التى تفرضها هيبة الحاكم.

ولعل الاختلاف فى أساليب النحت فى الدولة الوسطى عن سابقتها يرجع إلى التغيرات السياسية، والاجتماعية، وكذلك العقائدية.

"ثم إن القيم الذاتية التى تبنتها الدولة الوسطى قد عبر عنها الفنان فى فن تلك المدة تعبيراً ملحوظاً، وجدت معه نفسها وقد جمعت الناس على الإعجاب بها فى عصر تال، عصر[*] كان هو الآخر يسعى وراء السلبية الصوفية"[٢].

نضيف إلى ذلك ظهور مدرستين للنحت فى الدولة الوسطى: مدرسة منف القديمة، والتى تحمل داخلها سمات المثالية الواقعية القديمة، ومدرسة طيبة متأثرة بفكرها العقائدى الجديد، واهتمت بدراسة الوجوه، معبرة من خلال ذلك عن ملامح وسمات أصحابها، كما هى فى واقع معيشتها، كما نقلت إلى حد بعيد الحالة النفسية والمزاجية لملوكها على حده.

وهناك أسباب أخرى يعود إليها توقف النظرة التحررية التى بدأتها مدرسة منف فى الدولة القديمة، ويمكن رد هذه الأسباب إلى الاختلاف الواضح بين الحياتين فى كلا الدولتين، حيث زاد نفوذ الكهنة فى الدولة الوسطى وأصبح للعقيدة السلطان الأكبر على الفنون.

إضافة إلى ذلك وكما تقول كريستيان ديروش :

"فتماثيل الجنوب تتميز لأول وهلة بواقعية معبرة عميقة، فيها خشونة وفيها ألم وعذاب يصلان أحياناً إلى حد العنف والشئ الذى يتناسب مع فنانين من سلالة محاربين مظفرين قاتلوا عدة قرون، وتقلبت عليهم الأقدار، وخبروا التوفيق والفشل، حتى ظفروا بالسيطرة على مصر، أما فنانو الشمال وهم سلالة قوم أرق طبعاً، بسبب ثقافتهم القديمة، ونتيجة سلطة قوية ومسالمة كانت تسودهم، منبثقة من بين ظهرانييهم، وتبعاً لمعيشتهم فى أرض غنية بحاصلاتها، فقد نحتوا أعمالاً لم يكن فيها شئ من الخشونة... وفيها نظرة عين أرق وألين، وفم أقل إفصاحاً عن الألم والمرارة، وخدان أكثر استدارة

---

(١) د. ثروت عكاشة – الفن المصرى القديم – جـ١ – مرجع سبق ذكره – ص٣٢٠.

(*) يقصد الكاتب بكلمة "عصر" هنا عصر الدولة الحديثة وخاصة فترة أخناتون.

(٢) د. ثروت عكاشة – الفن المصرى القديم – جـ٢ – مرجع سبق ذكره – ص٦٢٩.

وامتلاء. ولم يتأمل هؤلاء الفنانون الطبيعة مباشرة، بل كانوا يرنون إليها خلال تماثيلهم المنفية التى كانوا يستخلصون منها صبغات، وأنماط تترجم على هيئة أجسام ممشوقة"[١].

ويقول د. عبد العزيز صالح – أيضا – :

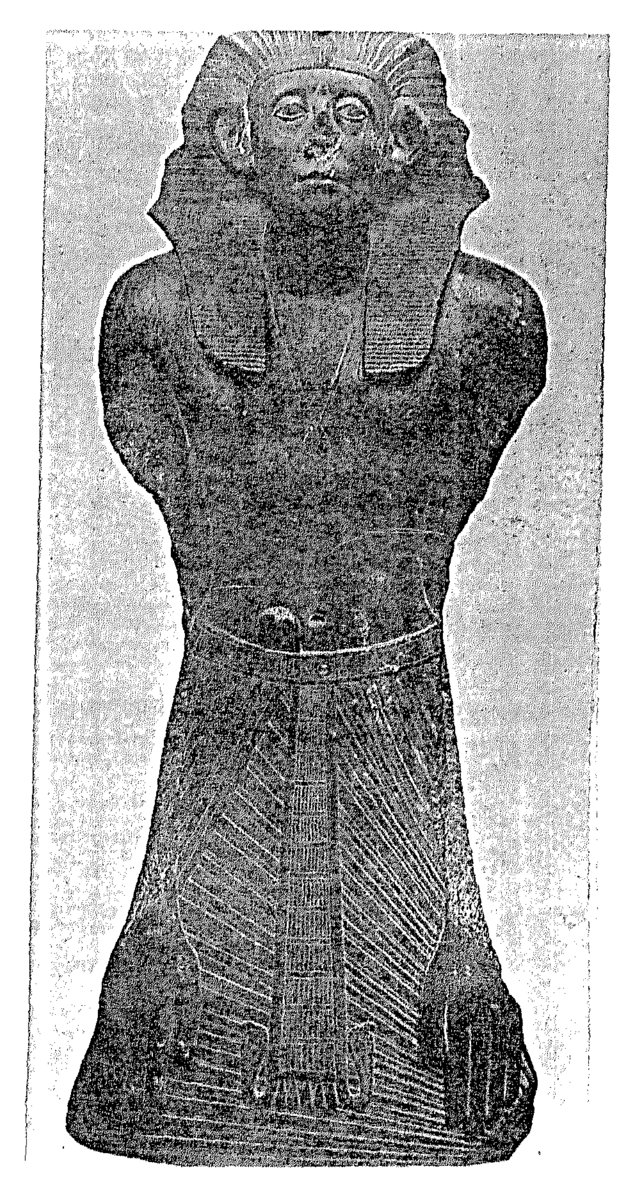
"ويغلب علىَّ الظن أنه شجع المدرسة الطيبية على أسلوبها الواقعى، مشاركة أصحابها فى التطورات السياسية التى غيرت أوضاع الملكية فى عصرهم ونقلت مُثلها العليا من حال إلى حال، وهى تطورات كان من أوضح مظاهرها أن الفراعنة أصبحوا يعترفون بواجباتهم علانية إلى جانب حقوقهم، وأصبح بعضهم يقود جيشه بنفسه، ويقاتل مع المقاتلين، ويكافح فيما يكافحون فيه، وأصبح بعضهم يرضيه أن يوصف بأنه يعمل بيديه، وترتب على هذه التغييرات كلها أن أصبح الفنانون يعتبرون أن مظاهر الحياة الفعلية الصالحة التى عاشها فراعنتهم تكفيهم للتعبير عن مثاليتهم، وإظهارهم بمظهر الخاشعين لربهم لن يقلل من مكانتهم"[٢].

وترجمة تلك المفاهيم الجديدة واضحة فى الأعمال، عندما عبروا بها عن حقيقة الصلات التى تربط بين الفرعون وربه، فنرى "سنوسرت الثالث" رجل الحرب القوى، بملامحه الجادة – كما اعتدنا رؤيتها فى تماثيله – وهو يتعبد مرسلاً يديه المتراخيتين على ساقيه (شكل ١٠٥).

---

[١] كريستيان ديروش – الفن المصرى القديم – مرجع سبق ذكره – ص١٩٥، ١٩٦.

[٢] د. عبد العزيز صالح – الفن المصرى القديم – المجلد الأول – تاريخ الحضارة المصرية – تا إالخبائات حـ ث تب القاهرة – ص٣٤٢.



شكل (١٠٥)

تمثال من الجرانيت الأسود للملك "سنوسرت الثالث"

(الدولة الوسطى)

الفن الرسمى فى الدولة الوسطى :

تأثر الفن الرسمى فى بدايات الدولة الوسطى تأثراً كبيراً بالمفاهيم، والأوضاع السياسية الجديدة التى مجدت ملوكها كأبطال حرب، واتضح هذا جلياً فى إنتاج مدرسة طيبة، حيث ضخامة الأطراف وقوة التعبير وتجهم الوجوه مبتعدين بذلك عن تلك النظرة الهادئة النبيلة التى سادت أعمال الدولة القديمة.

ففى شكل (١٠٦) وهو يمثل الملك "منتوحتب الثانى" جالساً على العرش فى وضع تقليدى قديم، إلا أن فى أسارير وجهه شيئاً يعبر عن العظمى، والغطرسة والصرامة، كما يتسم بالعنف والخشونة اللذين كانا يحاكيان روح العصر.

وتمثال "أمنمحات الأول" شكل (١٠٧) له هذا التأثير القوى، ويرجع سبب هذا - ليس فقط بسبب ضخامته - ولكن نظراً لمظهره المتجهم وكتلته البارزة وعضلاته المفتولة وقوة بنيانه، كذلك تلك الملامح القاسية وبروز عظام الوجنتين، والركبة، ونرى - أيضاً - فى تمثال "سنوسرت الأولى" (شكل ١٠٨) تلك الصفات متجمعة فيه، إضافة إلى تلك اليقظة التى تكسو ملامحه القوية، وهذا الخط الغائر الذى يبدأ من التقاء عظام الترقوة، وينتهى بالسُرة، إضافة إلى رشاقة الجذع، كل هذا يؤدى فى النهاية إلى إصباغ صفات القوة والواقعية التى تميزت بها أعمال تلك الفترة.

"يبدو أن الفنان لم يعد يكترث بإبراز السمات الملكية، أو الإلهية اكتراثه بتصوير الحالة النفسية الرسمية، ولم يعد يهتم بصياغة رأس الإله من الحجر اهتمامه بتصوير الانطلاقة البشرية"[١].

ولعل المرد الأساسى لذلك هو التغيرات الفكرية الجمالية الناتجة عن تغير النظرة العامة للملك، وكذلك المؤثرات العقائدية، والدينية، والتركيبة الاجتماعية التى اختلفت بعد السيطرة المطلقة للملك على حكمه البلاد بوصفه رجل حرب.

ويمكننا القول : بأن أهم وأعظم إنجازات ذلك العصر تتجلى بوضوح فى تلك الواقعية الظاهرة فى نحت الوجوه، حيث أخذت عناية فائقة من الفنانين، استطاعوا من خلالها التعبير عن السمات الخاصة لكل ملك من خلال تلخيص الشكل الطبيعى، وإلغاء التفاصيل التى تضعف من الحجوم المشكلة للوجه، كما حملت معها - أيضاً - علامات التأمل أحياناً، ويكسوها جو من الحزن، والهم فى معظم الأحيان، ويظهر هذا من طريقة نحت الوجوه حيث بروز عظام الوجنتين، وظهور التجاعيد الكثيرة حول العينين والأنف والفم، وزوال الابتسامة الرقيقة التى كانت تظهر فى أعمال الدولة القديمة شكل (٨٦).

---

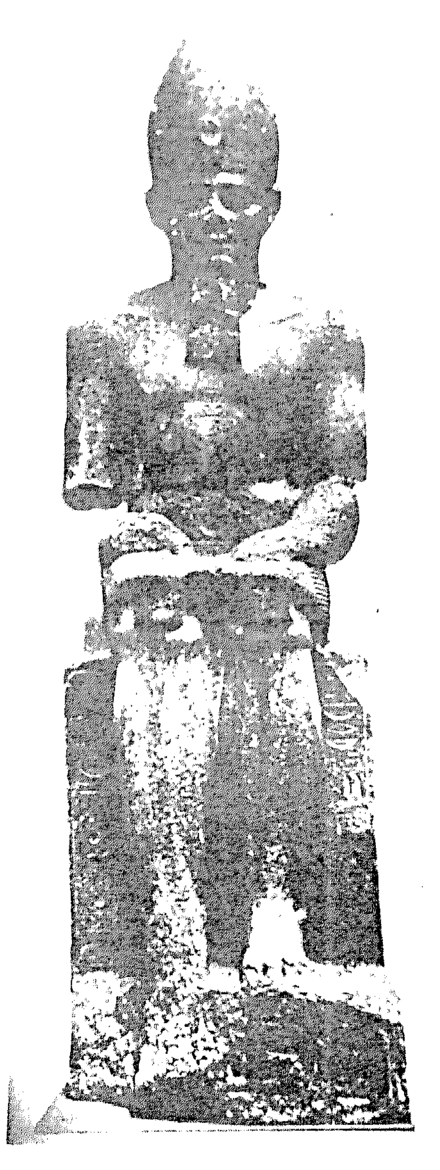
[١] د. ثروت عكاشة - الفن المصرى القديم - جـ٢ - مرجع سبق ذكره - ص٦٠٤.



شكل (٦ . ١)

تمثال الملك "منتوحتب الثانى" - من الحجر الرملى الملون

(الدولة الوسطى - الأسرة ١١ - الدير البحرى - المتحف المصرى)



شكل (١٠٧)
"امنمحات الأول" من الجرانيت الأحمر
(الدولة الوسطى - أواخر الأسرة ١٢ - تانيس)





شكل (٨ ـ ١)

تمثال للملك "سنوسرت الأول" من الجرانيت الرمادى

(منف ـ ١٩٣٠ ق.م)

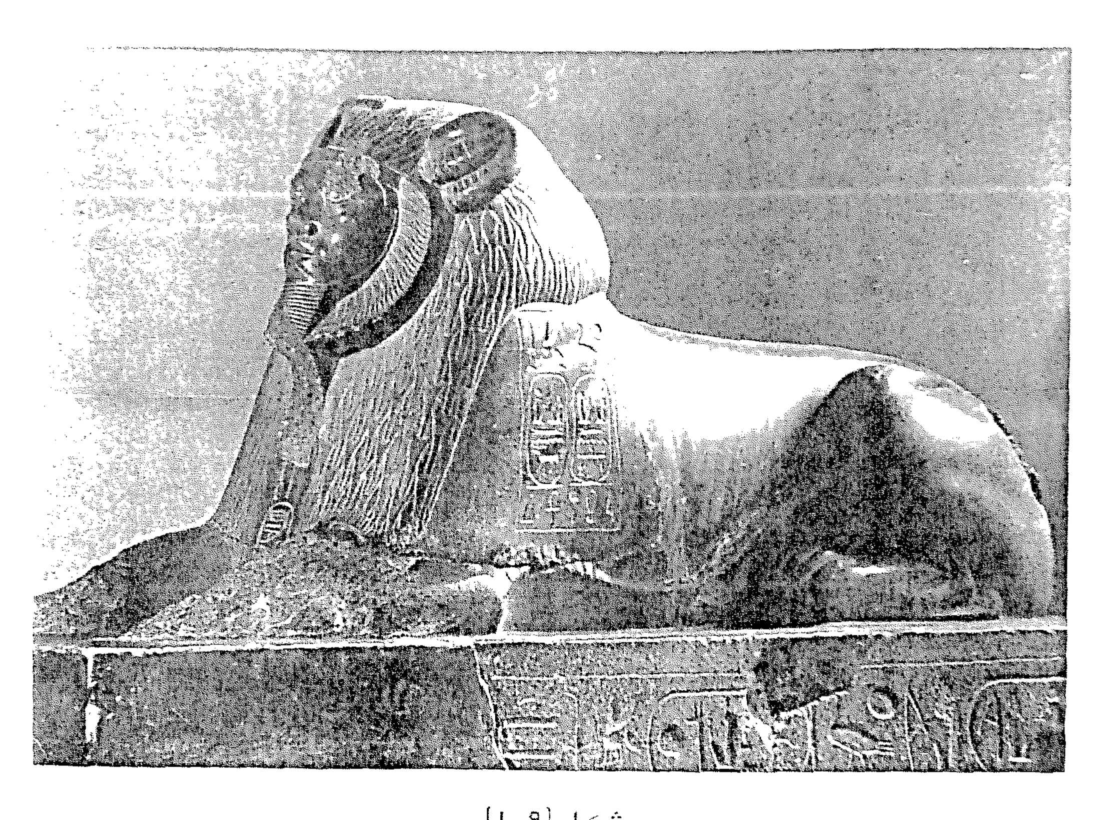
ويرجع اختلاف الأساليب فى الدولة الوسطى إلى وجود مدرستين للنحت فى تلك الفترة - كما سبق أن ذكرت - أحدهما تعمل وفقاً للتقاليد الكلاسيكية القديمة، والأخرى تعمل وفقاً لأسلوب أكثر واقعية.

وظلت مدرسة منف، ومدرسة طيبة الوحيدتين على الساحة، وحتى نهاية الدولة الوسطى دون تداخل أو توفيق بينهما، اللهم فى القليل من النماذج التى تأثرت إحداها بالأخرى.

"وقد احتفظت كلٌ من المدرستين بمميزاتها الرئيسية، وإن لم يَحُل هذا دون أن يكون هناك بعض الفنانين الذين عملوا على توحيد اتجاهات المدرستين"[1] ويبدو هذا فى رأس "أبو الهول" الكبير للملك "أمنمحات الثالث" (شكل ١٠٩)، حيث رشاقة الخطوط وقسمات الوجه التى تبرز صفات العظمة والنبل، كذلك وجد تمثالان "لأمنمحات الثالث": أحدهما من إنتاج مدرسة الشمال (شكل ١١٠)، حيث ملامحه البسيطة الهادئة ينظر أمامه فى دعة وتأمل، والجسد بشكل عام ينتمى إلى المدرسة الكلاسيكية القديمة، وتمثال آخر وجد فى الجنوب حيث ينتمى للمدرسة الطيبية فى النحت (شكل) ونراه يتميز بالقوة والخشونة، ومرارة فى قسمات الفم والفك الأسفل بارز، وهو ما يؤكد صدق الواقعية التى بلغت حد القسوة فى مدرسة طيبة، وعلى الرغم من اختلاف السن فى العملين والذى يشكل تغييراً مبدئياً فى العملين، إلا أن أسلوب تنفيذيهما ينتمى لمدرستين مختلفتين، كذلك وجدت نماذج ائتلفت فيها المدرستان الشمالية والجنوبية، كما فى شكل (١١٢) وهو "لأمنمحات الثالث" حيث يمثله مرتدياً ثوب الكهنة، ويتقلد على صورة قلادة ضخمة، وقسمات التمثال رغم قوة ملامحها وصرامة تعبيرها وبروز عظام الوجنتين، إلا أنها تفصح عن وقار ونبل.

---

[1] د. ثروت عكاشة - الفن المصرى القديم - جـ٢ - مرجع سبق ذكره - ص٦٢٠.

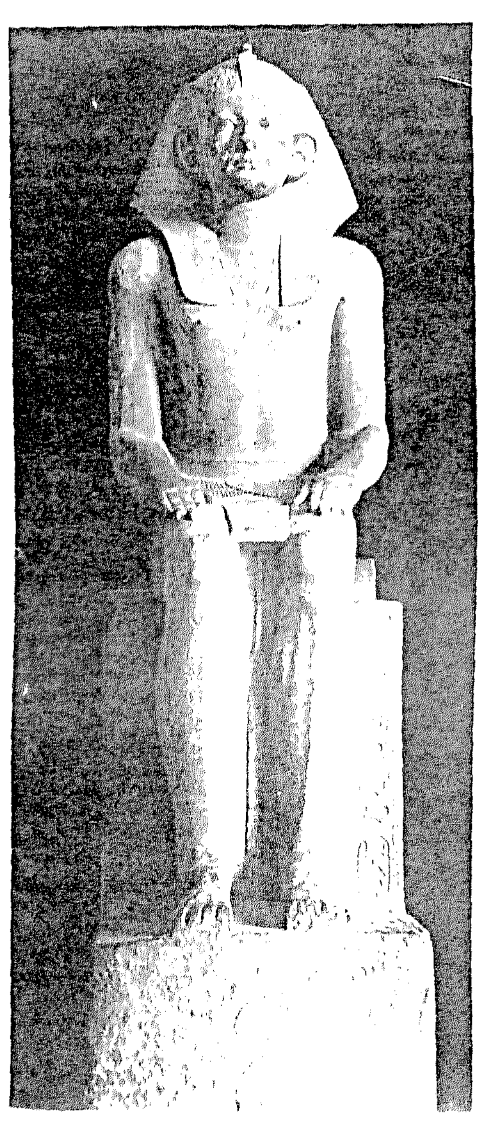


شكل (١٠٩)

"امنمحات الثالث" على شكل "أبو الهول" من الجرانيت الأسود

(الأسرة ١٢ . تانيس . المتحف المصرى)





شكل (١١٠)

تمثال "امنمحات الثالث" من الحجر الجيرى الأصفر

(مدرسة الشمال الأكاديمية - هوارة - الدولة الوسطى - المتحف المصرى)





شكل (١١١)

تفصيلية للملك "امنمحات الثالث"



شكل (١١٢)

النصف العلوى من تمثال "امنمحات الثالث" من الجرانيت الأسود

(أواخر الأسرة ١٢ ـ الفيوم)

تماثيل الأفراد "الدولة الوسطى" :

"تأثرت تماثيل الأفراد في الدولة الوسطى بروح عصرها ومدارسه الفنية، وخضعت لأكثر من المدرستين الفنيتين اللتين خضعت لهما تماثيل الفراعنة"[١].

وبينما كانت تماثيل الأفراد في الدولة القديمة تتصف بقوة البنيان، وهدوء التعبير نرى على العكس من ذلك، فالصدر العارى والجسم المفتول العضلات في تمثال الكاتب الجالس في الدولة القديمة (شكل ٨٠) إستحال إلى كتلة صماء تعلوها ملامح الشيخوخة (شكل ١١٣) في الدولة الوسطى، كذلك تمثالي "رع حتب، نفرت" (شكل ٩٢) بألوانهما الزاهية وانتصاب قامتهما وقوة بنيانهما في الدولة القديمة اختفيا تحت طيات الثياب واكتسى الرأس بالشعر المستعار (شكل ١١٤) في الدولة الوسطى.

كما أن هناك سبب جوهرى لإصابة تماثيل الأفراد بهذا الضعف حيث يقول (سيريل ألدريد) :

"فلما أصاب الدولة القديمة هذا الانكماش الدامى الذى نراه منعكساً على آداب العصر الوسيط الأول المتسم بالتشاؤمية، توجهت عقول الناس نحو التماس الحياة الأبدية بجوار الإله الذى بعث مرة أخرى "لأزوريس" هناك أهم بكثير لدى الكثير من أهل مصر من الدفن بجوار سيدهم، خصوصاً بعد اختفاء طبقة الأقطاب الإقطاعية. وهذا الهدف تحققه التماثيل النذرية الصغيرة المنخفضة الجودة، وذلك عن طريق السحر"[٢].

وهذا ما يفسر لنا بعض الشئ عدم جودة تماثيل الأفراد بملامحها المكدودة التى تعلوها علامات الشيخوخة.

ففى شكل (١١٥) نرى بساطة التشكيل من خلال انسياب الكتلة وبسط الأيدى على جانبى التمثال فى وضع رأسى، وخلو الثياب من الثنايا والتفاصيل التى تعوق الهدف من وضع تلك الملابس، واختفاء تفاصيل الجسم تحتها وهو تلك النصوص المكتوبة عليها، والعمل فى معظمه يعطى إحساساً مختلفاً عما جرت عليه العادة فى التماثيل المصرية القديمة.

هذا إلا أن هناك بعض النماذج الجيدة لتماثيل الأفراد أنتجت فى مراحل مختلفة بالدولة الوسطى، والتى تميزت بالحيوية والرشاقة رغم أنها قد أخذت عن نماذج ملكية، ومثال ذلك تمثال للسيدة "سننوى زوجة حاكم أسيوط (شكل ١١٦)، ويبدو فى هذا التمثال تأثره بمدرسة "منف" لما يتميز به من رقة الملامح، ودقة نحت الوجه، ورشاقة

---

[١] د. عبد العزيز صالح – تاريخ الحضارة المصرية – مرجع سبق ذكره – ص٣٤٢.

[٢] سيريل ألدريد – الفن المصرى القديم – مرجع سبق ذكره – ص١٧٦.

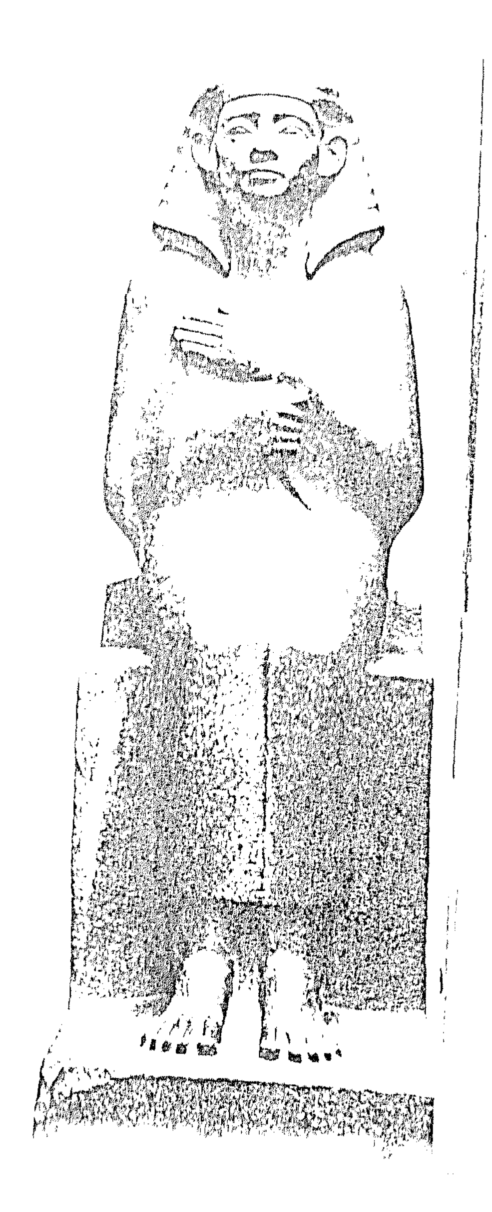


شكل (١١٣)

تمثال لـ "خنتي ختي" على هيئة الكاتب

(الأسرة ١٢ ـ الدولة الوسطى)





شكل (١١٤)

تمثال من الكوارتزيت البني لـ "خري حتب"

(من منطقة أسيوط - الأسرة ١٢)





شكل (١١٥)
تمثال "سبك - ام - اف" - من الجرانيت الأسود
(الأسرة ١٣ - أرمنت)





شكل (١١٦)

"سنونى" زوجة (جيجفا) حاكم أسيوط - من الجرانيت الأشهب

(الأسرة ١٢ - متحف الفنون الجميلة ببوسطن)

خطوط الجسم وانسياب فى العلاقات، وحسن النسب، وهذا التمثال يقف جنباً إلى جنب بجوار التماثيل الملكية لما ناله من عناية الفنان، وجودة التكنيك.

وهناك نموذج جيد يمثل نظرة المجتمع للجمال الأنثوى فى تلك الفترة، وهو تمثال "أميرة أبيدوس" (شكل ١١٧)، حيث ملامح الوجه دقيقة والوجه ممتلئ مستدير والخصر نحيف يبرز عظام الحوض فى غير مبالغة - وأيضاً - الصدر، ولقد جاءت الخطوط الطولية لتؤكد تلك الرشاقة التى عمد إليها الفنان بمعالجاته البسيطة للأسطح والخطوط الخارجية للعمل، ويؤكد هذا - أيضاً - التماثيل الخشبية (شكل ١١٨)، وكذلك تماثيل حاملات القرابين (شكل ٥١، ٥٣)، والذى يعد بحق أحد أهم تماثيل الأفراد فى الدولة الوسطى لما يتمتع به من جمال القسمات، وامتشاق القامة، مما يُظهر قدرة النحات على التعامل مع تلك الخامة والتشكيل فيها ببساطة ودون عيوب، والجسد مغطى بثوب ضيق طويل يظهر الجسد أكثر مما يخفيه، ومزخرف بوحدات هندسية رقيقة، وملامح الوجه بسيطة هادئة، وتمتد اليد اليسرى للتمثال لتمسك بصندوق يعلو الرأس، واليد الأخرى مسدولة إلى الجانب وتقبض على جناحى طائر.

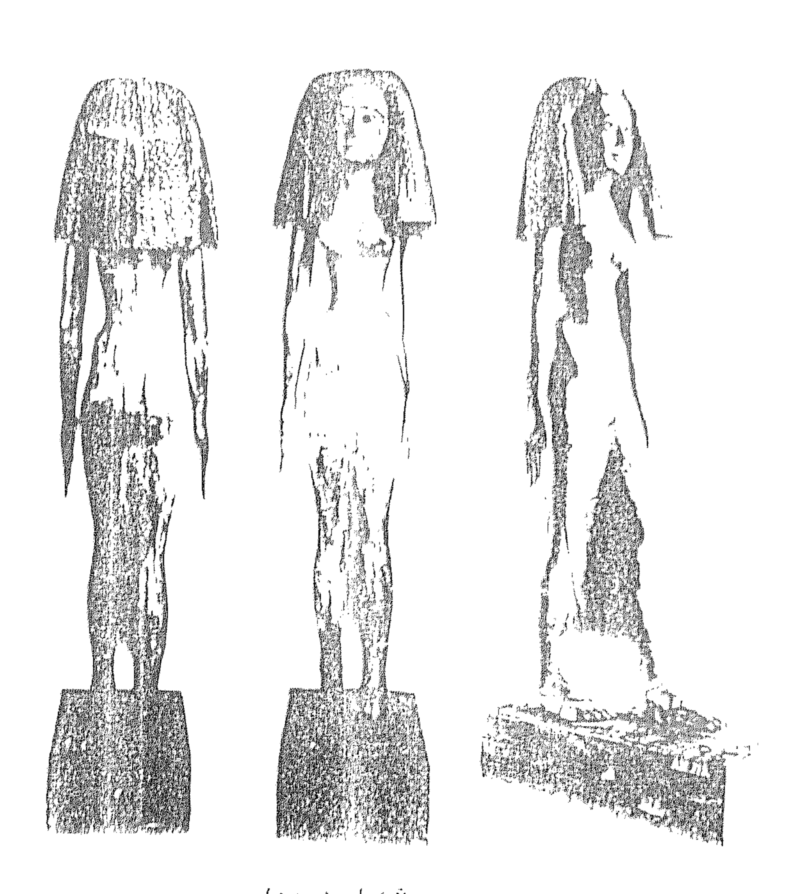
ونستطيع أن نجمل القول: أن فن النحت فى الدولة الوسطى قد تخلى عن فكرة أن التمثال هو مقر الروح الأبدى، وكذلك الفكرة المثالية عن الملك الإله أو ابن الإله، وذهب فى أعماله إلى تحقيق الشخصية الإنسانية فى ضوء الفكر السائد والسياسة القائمة.

وبذلك يكون الفنان فى الدولة الوسطى قد عاش عصره وعبر عنه أصدق تعبير من خلال تلك الوجوه والقسمات، بالرغم من أنه لم يصل إلى كمال التشكيل الذى بلغه فنانو الدولة القديمة.



شكل (١١٧)
أميرة أبيدوس
(الدولة الوسطى . المتحف المصرى)





شكل (١١٨)

تمثال "ايمرت - نبى اس" محبوبة سيدها - من الخشب الملون

(الأسرة ١٢ - طيبة - متحف لندن)

سمات النحت فى الدولة الحديثة (١٥٥٢-١٠٧٠ ق.م)

كان لثورة المصريين فى وجه الهكسوس، وطردهم أثره البالغ على الروح المعنوية السائدة مما حفز الفنانين المصريين إلى بلوغ درجات أعلى من الإجادة الفنية تتناسب مع تلك الروح العالية، لذا فقد عادوا إلى الماضى المجيد يستلهمون منه الصلابة وقوة التعبير وأضافوا إليه الجاذبية والأناقة، ومرونة الخطوط، كذلك الاهتمام بتصوير الحقيقة الباطنة، مما جعله أشد تعبيراً منه فى أى عصر سالف، كذلك أكثر تحرراً وتنوعاً، إلا أنه لم يخرج فى معظم حالاته عن الإطار العام لأنماط النحت المصرى القديم.

وكان لتلك الروح الثورية الجديدة التى نتجت عن الفتوحات الواسعة والغزوات أثرها فى تعميق الفكر المصرى، والمشاعر الذاتية، مما انعكس على فنون تلك المرحلة - حيث جمع فن نحت التماثيل بين الاتجاهين اللذين سادا فى المراحل السابقة، وهما المثالية والواقعية، إلا أنه أفاض عليهم من روح عصره الكثير، كذلك أضافوا إلى تماثيل الأفراد سمات لم تكن سائدة من قبل تتمثل فى طرافة الموضوعات ودقة الأجسام بانحناءاتها اللطيفة.

"ولعنا نرى فى أسلوب "الحياة اليومية" هذا فناً "عامياً" غير متناسق فى إنجازاته، إلا أنه عبر عن تذوق فنى متطور لكل ما هو رشيق بعيد عن التقشف فى نظر الطبقات الرسمية المتعالية"[١].

وأدت النهضة التى سادت فى عصر الدولة الحديثة إلى نهضة فى الفنون عامة، حيث اتسمت بالرقة والجمال، كذلك تباينت فنون الأسرات المتعاقبة.

ويكاد أن يكون لكل أسرة فى هذا العصر طابع يميزها عن غيرها، حيث نجد أنفسنا أمام كم هائل من الأعمال المتباينة فى الأساليب والانفعالات والأحجام، وهو ما يجعل من العسير علينا أن ندرج فنون النحت فى هذا العصر تحت مسمى واحد، منها ما يندرج تحت الكلاسيكية القديمة حيث الملامح السكونية للتمثال فى جلسته التقليدية دون مبالغة فى الانفعالات، بل الحرص على أنْ يبدو التمثال فى كامل هيئته، وتملأ ملامح وجهه مشاعر الشباب الدائم (شكل ١١٩)، وما يندرج تحت مسمى الواقعية (شكل ١٢٠) حيث أبرز الفنان ملامح صاحب التمثال من خلال دراسته لملامح الوجه والجمجمة، دراسة أقرب إلى الواقع وهناك ما يندرج تحت الواقعية المبالغ فيها مثل تماثيل أخناتون (شكل ٦٤) حيث نلحظ تلك المبالغة فى ملامح الوجه،

---

(١) د. ثروت عكاشة - الفن المصرى القديم - جـ٢ - مرجع سبق ذكره - ص٦٥٤.

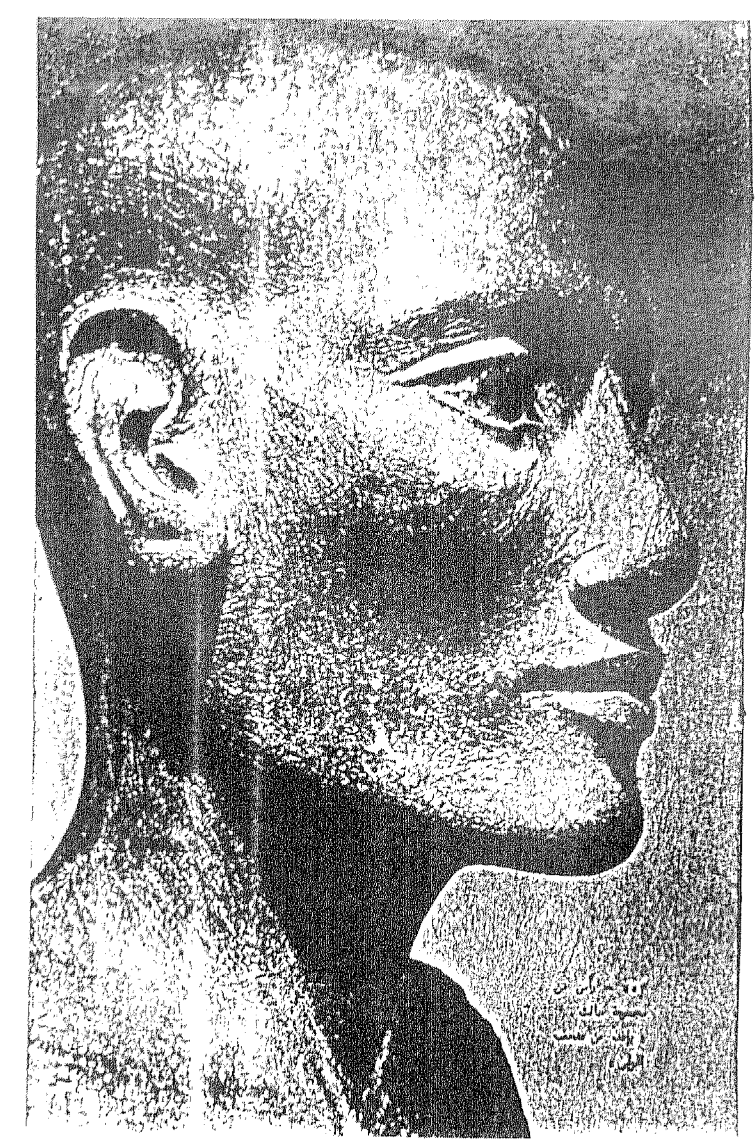


شكل (١١٩)

تمثال الأمير "أحمس" من الحجر الجيري الصلد

(الأسرة ١٧ . طيبة)


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



شكل (١٢٠)

رأس مدروس بشكل واقعى

(عصر الرعامسة - متحف اللوفر)

كل تلك المتباينات اجتمعت فى فنون الدولة الحديثة، وربما يرجع هذا لتغير مفهوم العقيدة مرة بعد أخرى على فترات مختلفة.

وإذا كانت ملامح الفتوة والنضارة هى سمات فن النحت فى الدولة القديمة، والصرامة وقوة التعبير هى سمات النحت فى الدولة الوسطى، فإن رقة الخطوط، ومرونة الحركات، والأوضاع، وطرافة الموضوعات، والاهتمام بمعالجة الأطراف معالجة دقيقة والاستمتاع بالحياة هما سمات النحت فى الدولة الحديثة، كذلك العناية الفائقة بمعالجة طيات الثياب وتسريحات الشعر، حيث نالها من الاهتمام ما يفوق أى عصر آخر.

وعلى الرغم من ذلك فإن هذا التطور لم يحدث فجأة بل جاء بالتدريج وعلى مراحل، وكانت إنجازات الفنون فى عصر أخناتون هى أهم إنجازات الفن المصرى القديم فى عصر الدولة الحديثة، حتى أننا لنستطيع معها تقسيم الإنجازات الفنية فى ذلك العصر إلى أربعة فترات :

١ - فترة ما قبل أخناتون.
٢ - فترة أخناتون.
٣ - فترة حكم الرعامسة.
٤ - العصر الصاوى.

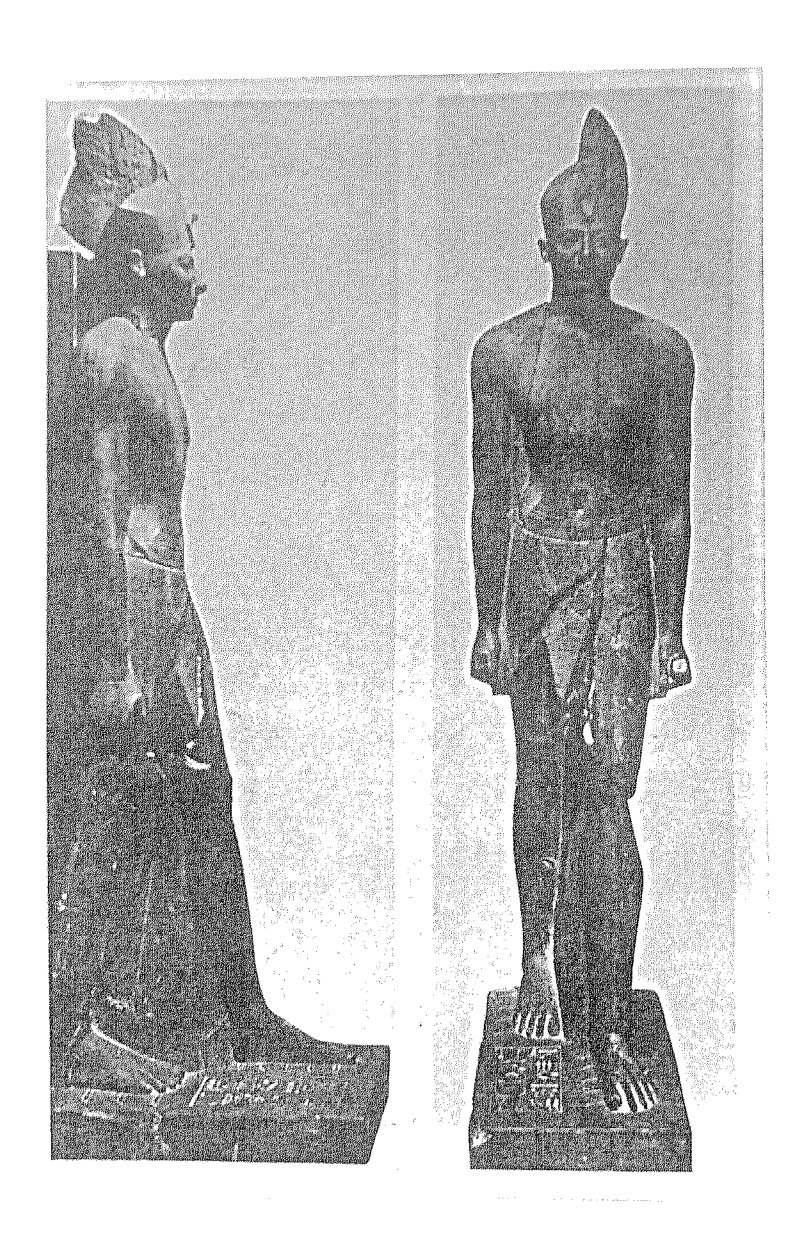
فترة ما قبل أخناتون :

وتشمل تلك الفترة حكم الملك "أحمس"، "تحوتمس الأول"، "حتشبسوت"، "تحتمس الثانى"، "تحوتمس الثالث"، "تحوتمس الرابع"، "أمنحوتب الثالث".

الفن الرسمى :

تتميز أعمال الفن الرسمى فى تلك الفترة بالعودة إلى تقاليد الماضى أكثر مما يدل على الرغبة فى التعبير عن أفكار جديدة، فنرى فى تمثال "أحمس" (شكل ١٢٩) تلك النظرة الهادئة التى تعلو ملامح الوجه، وتلك الوضعة التقليدية التى ألفنا رؤيتها فى أعمال الدولة القديمة والوسطى، كذلك تمثال "تحتمس الثالث" (شكل ١٢٣ أ) وهو من الشست والذى يذكرنا بأعمال الدولة القديمة فنرى سلامة النسب وبساطة التشكيل ونبل التعبير والوقار البادى على ملامح الوجه.

كذلك نرى فى أحد تماثيل الملكة "حتشبسوت" العودة إلى تقاليد الدولة الوسطى، وذلك من خلال أحد تماثيلها التى وجدت بمعبد "الدير البحرى" (شكل ٧٧) فنرى الملكة ترتدى الرداء الملكى الرجالى، إلا أن رقة الملامح، ونحافة الأطراف

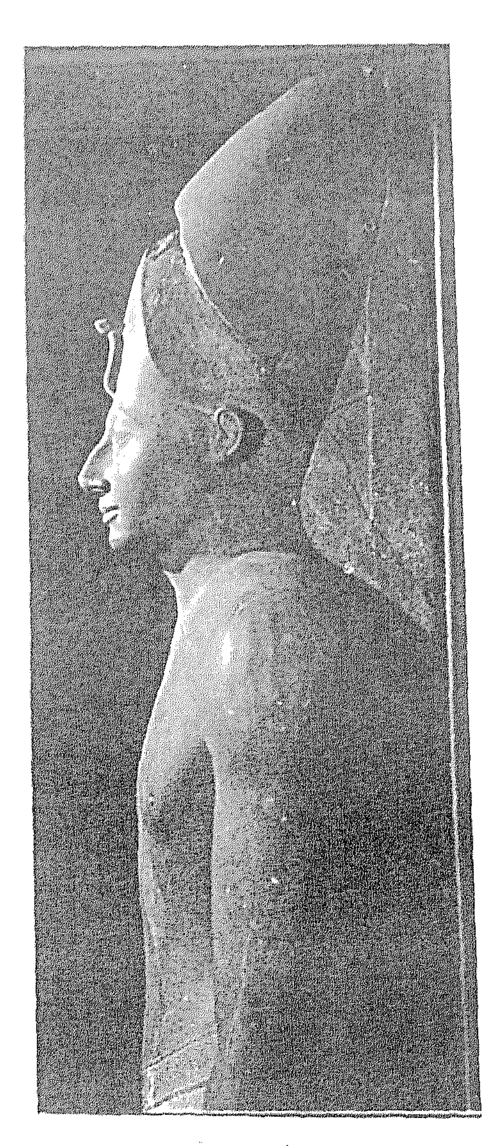


شكل (١٢١)

تمثال للملك تحتمس الثالث من البازلت

(الدولة الحديثة - الأسرة ١٨ - الكرنك)


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



شكل (١٢١)
تفصيلية

واستطالتها مع ضيق الخصر واستدارة الثديين، كل ذلك يؤكد تلك الرؤية المثالية للمرأة والتى سادت فى الدولة الوسطى، إلا أن سمات الوجه بملامحه الغضة دون إظهار تجاعيد أظهرها بمظهر مثالى لم يكن سائداً فى الدولة الوسطى.

ولقد استمرت تقاليد الفن فى عصر "تحتمس الثالث" كما كانت فى عهد "حتشبسوت" إلا أنها نالها قدر أكبر من المثالية التى ميزت نحت الدولة القديمة بمزيد من الرقة (شكل ١٢١ ب) والتمثال تبدو فيه ملامح البطولة وقوة الشخصية الإنسانية من خلال ملامح الوجه.

ومن خلال عرض النماذج السابقة يتضح لنا أن فن النحت الرسمى فى تلك الفترة قد اتسم بأسلوب متميز نوعاً يعكس صفات وملامح ذلك العصر الذى شكلته القوى السياسية الجديدة، فهو فن أكاديمى يخضع لقيم ومقاييس العصر المحافظة.

وظل فن النحت يتجه نحو تحقيق النزعة الحسية والاتجاه إلى الواقعية بشكل أكبر كما نرى فى (شكل ١٢، ١٤)، حيث العيون اللوزية والشفاه المكتنزة والابتسامة التى تحولت إلى اقتضاب ساد ملامح الوجه السكونية.

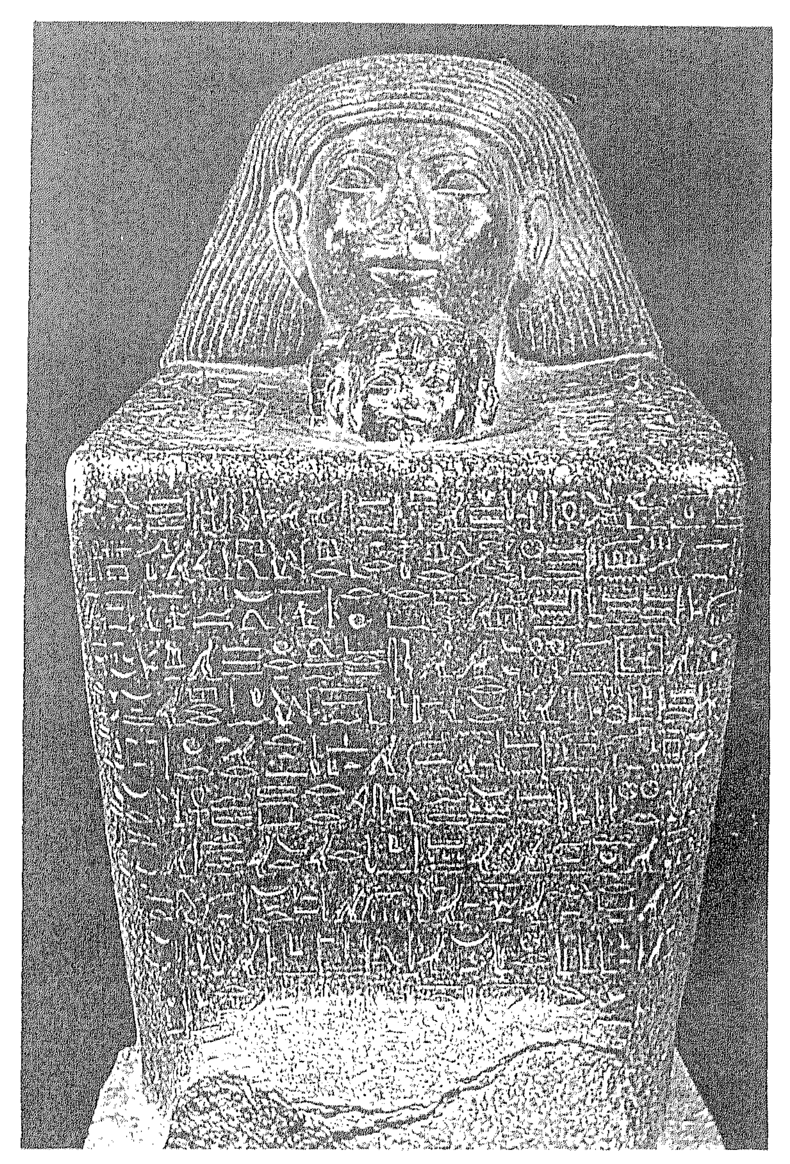
تماثيل الأفراد "الدولة الحديثة" :

حظت تماثيل الأفراد كما هو معتاد بقدر أكبر من الحرية فى التعبير، وابتكار حلول جديدة كما فى شكل (١٢٢، ١٢٣) فنرى فى هذين العملين أن الفنان قد طرح حلاً جديداً لتلك العلاقة بين شخصين بالرغم من الأصل المكعب لهذا التمثال فى الدولة الوسطى، والجديد هنا هو تلك العلاقة التشكيلية التى تربط الشخصين بعضهما البعض، فنرى الأميرة "نفرورع" تطل من بين ذراعى "سننموت"(*) ومتدثرة بعباءته ومستندة إلى صدره، والتمثالين فى عمومهما يظهران حيوية ونضارة ومثالية فى الوجه، وهو ما يميز تماثيل الكتلة فى الدولة الحديثة عن الدولة الوسطى، إضافة إلى طرافة الموضوعات، كذلك نرى فى تمثال "سيدة القرنه" (شكل ١٢٤)، حيث نرى تلك الواقعية البادية على ملامحها المتميزة بابتسامها الرقيقة، وعيونها اللوزية الواسعة التى تميزت بها فترة "أخناتون" كذلك هذه الحركة الشديدة التى ظهرت من خلال تموجات الشعر المستعار، مما أضفى عليها جو من الحيوية.

أما تمثال "سننموت" الواقف – حيث يتلفح بعباءته الطويلة، وحاملاً "نفرورع" بين يديه فإنه يظهر وضعاً آخر جديد يحمل فى طياته سمات التحفظ والمثالية.

ومن استعراض النماذج السابقة، نتبين أن الفنان فى الدولة الحديثة قد أخفى

(*) سننموت : مهندس الملكة حتشبسوت ومدبراً للأعمال الفنية الملكية فى عصرها ومربيا لإبنها.

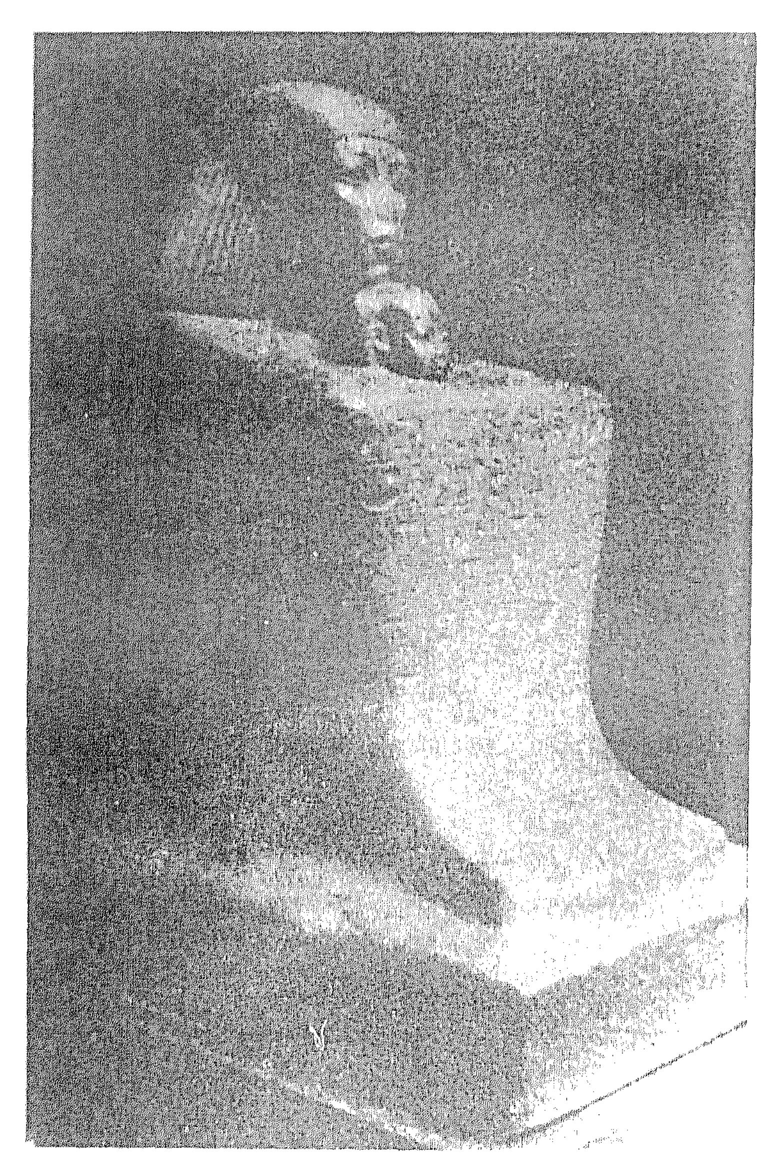


شكل (١٢٢)

تمثال "سننموت ونفره" من الجرانيت الرمادى

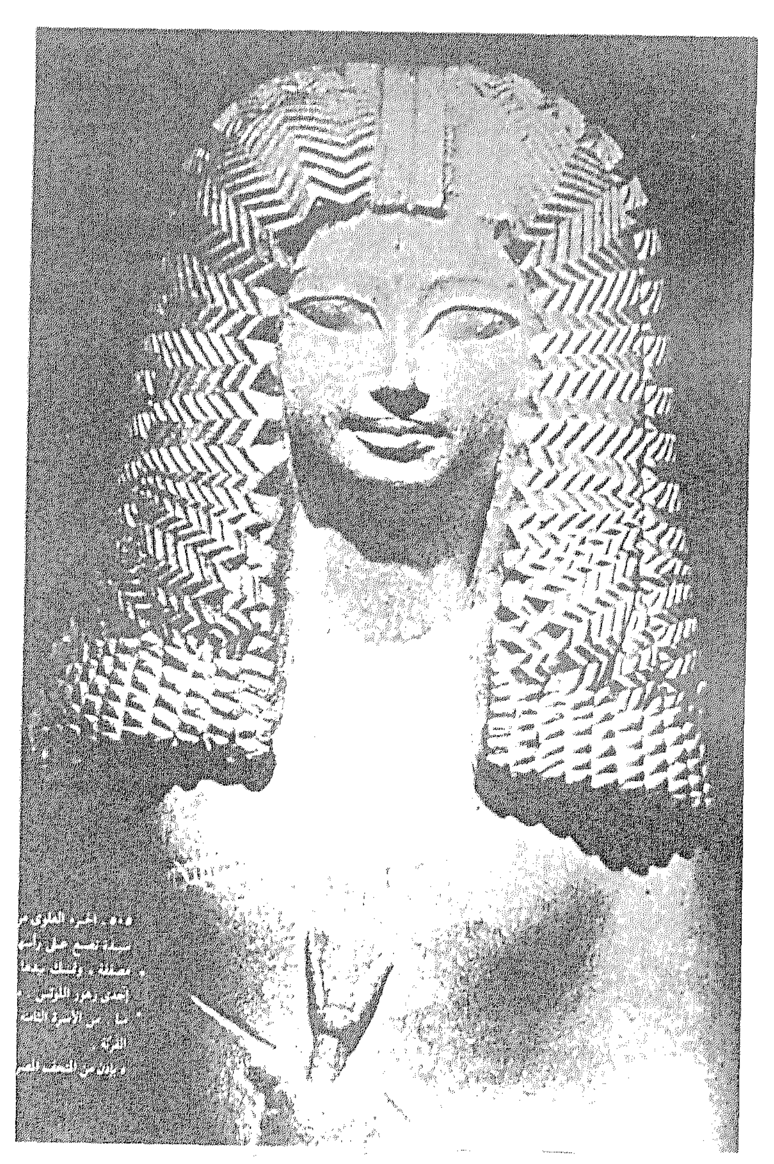
(الدولة الحديثة - عهد الملكة حتشبسوت)





شكل (١٢٣)
"سننموت والأميرة نفرو رع" من الجرانيت الداكن





شكل (١٢٤)

الجزء العلوى من تمثال لسيدة تضع على رأسها وفرة

وتمسك بيدها اليسرى زهر اللوتس

(الأسرة ١٨ - القرنه)

شخوصه تحت العباءات الطويلة، وخلف اللوحات، فتحولت بذلك إلى كتل صماء فى معظمها وأصبحت أقرب للرمزية منه إلى التشخيص على عكس ما كان يحدث فى الدولة الوسطى، حيث بروز تفاصيل الجسم واستدارتها التى تشف عنها ملابسها، وبروز ملامحها بشكل أكثر واقعية.

وكما تسربت الواقعية إلى الفن الرسمى كذلك لم يخلو فن تماثيل الأفراد منها وأفضل مثال على ذلك، هو تمثال الكاتب الجالس القرفصاء (شكل ١٢٥)، حيث يبدو جالساً وعلى ركبتيه لفافة من ورق البردى، ويقول (سيريل ألدريد) عن هذا العمل : "فإذا قارنا بين هذا الوضع ومثيله فى الدولة القديمة نجد أن تماثيل الدولة القديمة كانت تصور الميت فى صورة المتحفز النشط الفخور وهو ينظر أمامه بكل ثقة، أما فى الدولة الحديثة فكان صاحب التمثال يصور فى هيئة من يتواضع وهو يستحضر الإله"[١].

وعلى ما سبق يتضح أن الواقعية فى عصر أخناتون سبقتها إرهاصات كثيرة مهدت لها الطريق، واتسمت بسمات هى أقرب ما تكون بدايات لثورة فن العمارنة فيما بعد.

فترة أخناتون :

تعد فترة أخناتون أهم فترات الدولة الحديثة فى فن النحت على الاطلاق، ويرجع ذلك لما نال أعمال تلك الفترة من تطور كبير فى نحت التماثيل الملكية، وذلك بخروجه عما هو مألوف من تقاليد الفن المصرى القديم، وذلك من حيث الشكل وأسلوب المعالجة، وكذلك الموضوعات الحيوية الجديدة الذى طرقها هذا الفن الثورى، حيث فضل تمثيل الملوك على سجيتهم، ويرجع هذا إلى اختلاف العقيدة التى أصبح فيها الملك لا يمثل الإله بل إنسان عادى يمارس حياة البشر، فيظهر مع أولاده يداعبهم ويجلسون على ركبتيه، ولقد تغير المفهوم فتغيرت معه سمات الشكل، وكانت أهم تلك السمات استطالة الوجه ونحول الصدر وانتفاخ البطن فى مبالغة، واستطالة الجماجم ورقة الأطراف، وكل هذه السمات تظهر تلك الحرية التى تمتع بها الفنان فى التعبير عن حقيقة موضوعاته.

"والظاهر أن الملك كان يشجع الفنانين على هذا التطور، حيث سجل فى أحد النقوش أنه كان يزور مرسم المثالين"[٢].

---

(١) سيريل ألدريد – الفن المصرى القديم – مرجع سبق ذكره – ص٢١٤.

(٢) نعمت إسماعيل – فنون الشرق الأوسط والعالم القديم – مرجع سابق – ص١١٧.



شكل (١٣٥)

"امنحتب بن حابو" من الجرانيت الأسود

(الدولة الحديثة - الأسرة ١٨)

وبانتهاء ثورة أخناتون الدينية وما صاحبها من ثورة فنية عاد الطابع الفنى القديم بأجسامه القوية، وأوضاعه التقليدية، إلا أنه لم يتخلى عن تلك الوجوه المعبرة الجميلة والرءوس المستطيلة، وظل هذا سائداً فى فترات كثيرة لعل أوضحها فترة حكم الملك الشاب "توت عنخ آمون" (شكل ٣٠، ٣٣).

ولقد تناول الباحث تلك الفترة بشئ من التفصيل فى مكان سابق من البحث.

فترة ما بعد حكم أخناتون : "الرعامسة"

الفن الرسمى :

بالرغم من انتهاء تجربة أخناتون إلا أن أثرها لم ينمحى تماماً من ذاكرة الفنانين، وخاصة الذين عاصروا تلك الفترة، وظل تأثيرها فى الوجوه واضحاً (شكل ٣٤)، حيث نرى تلك الملامح التى تتميز بلطف التعبير والنُبل كذلك تناول الموضوعات غير التقليدية كما نرى فى (شكل ٣٦)، حيث يدفع الملك "أوسركون" المركب، كذلك تمثال "حور محب" (شكل ٣٢) الذى يشع ذكاء وتأمل وروحانية، وكان لشخصية "رمسيس الثانى" المحارب أثرها البالغ على الفن فى تلك الفترة، حيث لم يعُد الملك جالساً على كرسى العرش بل طلب من الفنانين تسجيل انتصاراته الحربية على جدران المعابد، كذلك ظهر فى عهده التماثيل الضخمة التى تميزت بكبر حجم الرأس وارتفاع الأكتاف وقصر العنق، كما هو ملاحظ فى التماثيل الأربعة العملاقة بواجهة معبد "أبو سمبل" (شكل-١٢٥) ولعل هذا راجع إلى صعوبة السيطرة على تلك الكتل من ناحية ومراعاة المنظور من ناحية أخرى، وهذه النوعية من الأعمال المقامة فى العراء تحتاج تبسيطاً قوياً فى سطوحها؛ حتى تستقبل أكبر كم من الضوء الساقط عليها، فيكون لها تأثيرها على المشاهد، ولقد نجح فنانو تلك الفترة فى هذا نجاحاً كبيراً.

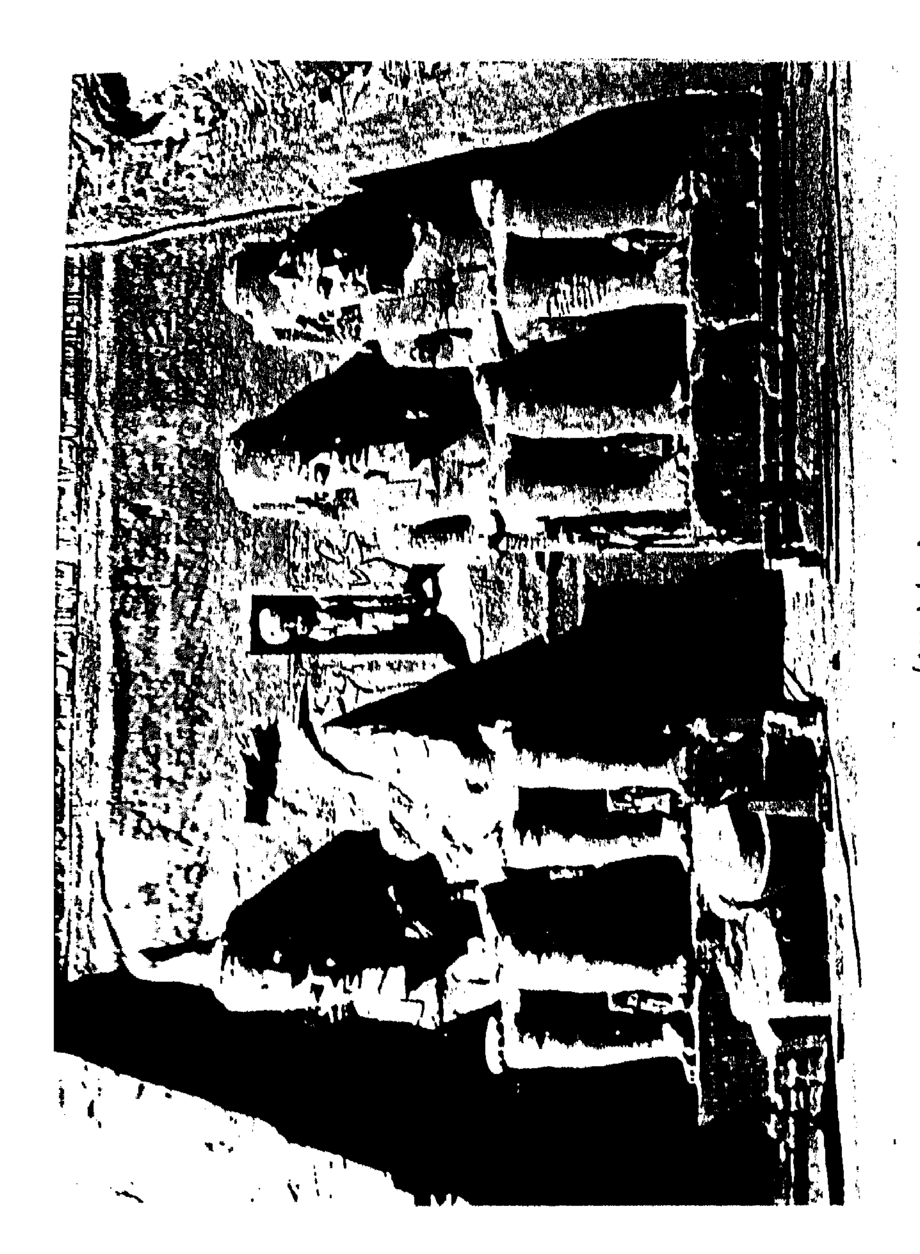
وفى عهد "رمسيس الثالث، الرابع" لم تسجل اختلافات جوهرية فى أساليب النحت بل ظلت على عهدها السابق إلا أنه شابها بعض العبوس فى ملامحها.

وبعد هذه الفترة ظهر مفهوم خاص بالشكل الإنسانى، حيث أصبحت النسبة أكثر انسجاماً، واكتسب القوام رقة، ورشاقة، وحرية فى الحركة، "ولن يقدم فن نحت التماثيل بعد ذلك شيئاً من الأهمية إلا حين يكون الفنان بصدد خلق هيئة غير مألوفة تضطره إلى أن يستلهم الأنموذج الحى"[1].

ومثال ذلك تمثال "رمسيس السادس" وهو يصرع ليبيا (شكل ١٢٧) حيث يمثل الملك وهو يمسك بيده اليسرى رأس أحد الليبيين الغزاة، وبذلك شاع النحت الذى يمجد البطولة فى تلك الفترة.

---

[1] كريستيان ديروش – الفن المصرى القديم – مرجع سبق ذكره – ص٢٧١.



شكل (١٣٦)
واجهة معبد أبو سمبل
(الدولة الحديثة . الأسرة ١٩)





شكل (١٢٧)

تمثال للملك "رمسيس السادس" - من الجرانيت الأحمر

(الدولة الحديثة - الأسرة ٢٠ - الكرنك)

تماثيل الأفراد: "فترة حكم الرعامسة"

صاحبت تماثيل الأفراد فى الدولة الحديثة تماثيل الملوك فى أسلوبها وتطورها "وقد بلغ الأسلوب من الجودة غاية قل أن نجد معها شيئاً من الخشونة، غير أن تماثيل الخاصة تخلت عن الواقعية التى ميزتها خلال القرون السابقة، وكما حاكت تماثيل الخاصة تماثيل الملوك فى أسلوبها، فقد اختلفت عنها بتنوع أوضاعها واختلاف الحركات التى تمثلها، وهو المجال الذى تتجلى فيه حرية الفنان المصرى القديم"[1].

وادل الأمثلة على ذلك تمثال السيدة "تويو" شكل (١٣) وهو تمثال له تشكيل ساحر، تحت الرداء الضيق الملتصق بالجسم حيث تبدو قسماته واضحة فى رشاقة، فهو يكشف عن تفاصيل الجسم فى حياء، اضافة إلى هذا التعبير الرقيق فى الوجه الذى يؤكده وجود هذا الشعر الكثيف من حوله.

وهناك عمل آخر يمثل "رمسيس نخت" (شكل ١٢٨)، حيث يظهر صاحب التمثال فى وضع القرفصاء، ويكتب فى لفافة من البردى انبسطت على ركبتيه وذلك يوحى من الإله "تحوت" المتجسد فى صورة فرد يقف فوق كتفيه، ولعلنا نلحظ هذا الاختلاف الواضح بين تمثال الكاتب فى الدولة القديمة وبينه وفى الدولة الحديثة، حيث الأسلوب هنا أقرب إلى الواقعية من خلال معالجة طيات الملابس والتعبير الذى يعلو ملامح الوجه، وثنايا الصدر والبطن".

العصر التانيسى (١٠٧٠-٩٤٦ ق.م)

الفن الرسمى :

قلت الأعمال الملكية بعد أن عانت تدهور قوتها وهيبتها، وانتقلت السلطة الروحية من الفرعون الحاكم إلى الحكام المحليين بمختلف المقاطعات، ومع تدهور مكانة الفرعون، وارتفاع مكانة الحكام المحليين ازداد طلبهم على أعمال النحت لتخلد ذكراهم، إلا أن هذه الأعمال انحصرت فى عدة أوضاع قليلة منها : الجالس على كرسى (شكل ١٢٩)، ومنها الجالس جلسة الكاتب (شكل ١٣٠) ونلاحظ هنا من الشكلين السابقين أن التعبير أصبح تأملياً، أو تعبيراً عن النشوة الروحية أمام إله المعبد.

تماثيل الأفراد :

تتميز تماثيل الأفراد فى تلك الفترة بأنها تحمل سمات أصحابها، حيث يتميز الوجه بالفردية متجهاً بذلك نحو الأسلوب الواقعى فى تشكيل الوجه والجمجمة (شكل ١٣١).

---

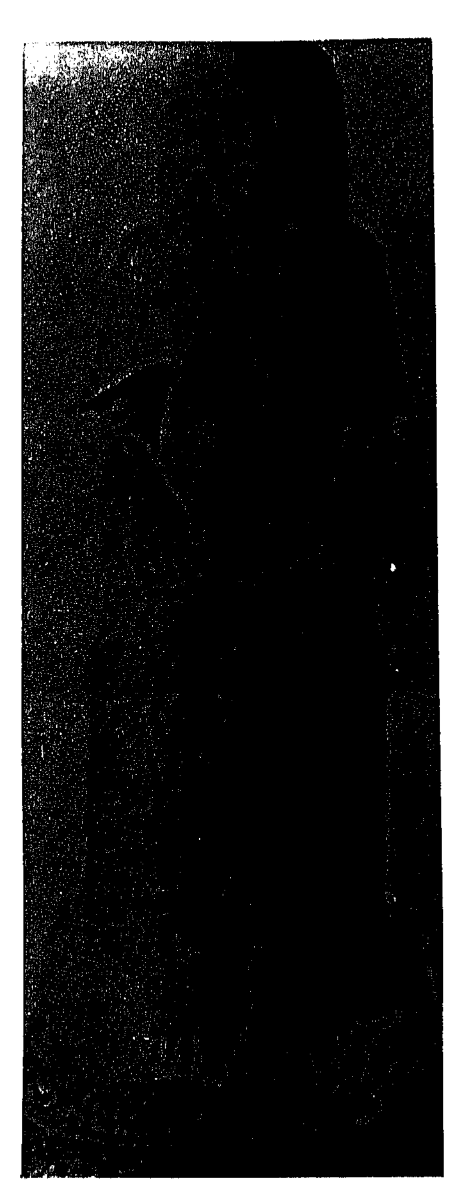
[1] د. ثروت عكاشة – الفن المصرى القديم – جـ٢ – مرجع سبق ذكره – ص٧٥٨.



شكل (١٢٨)

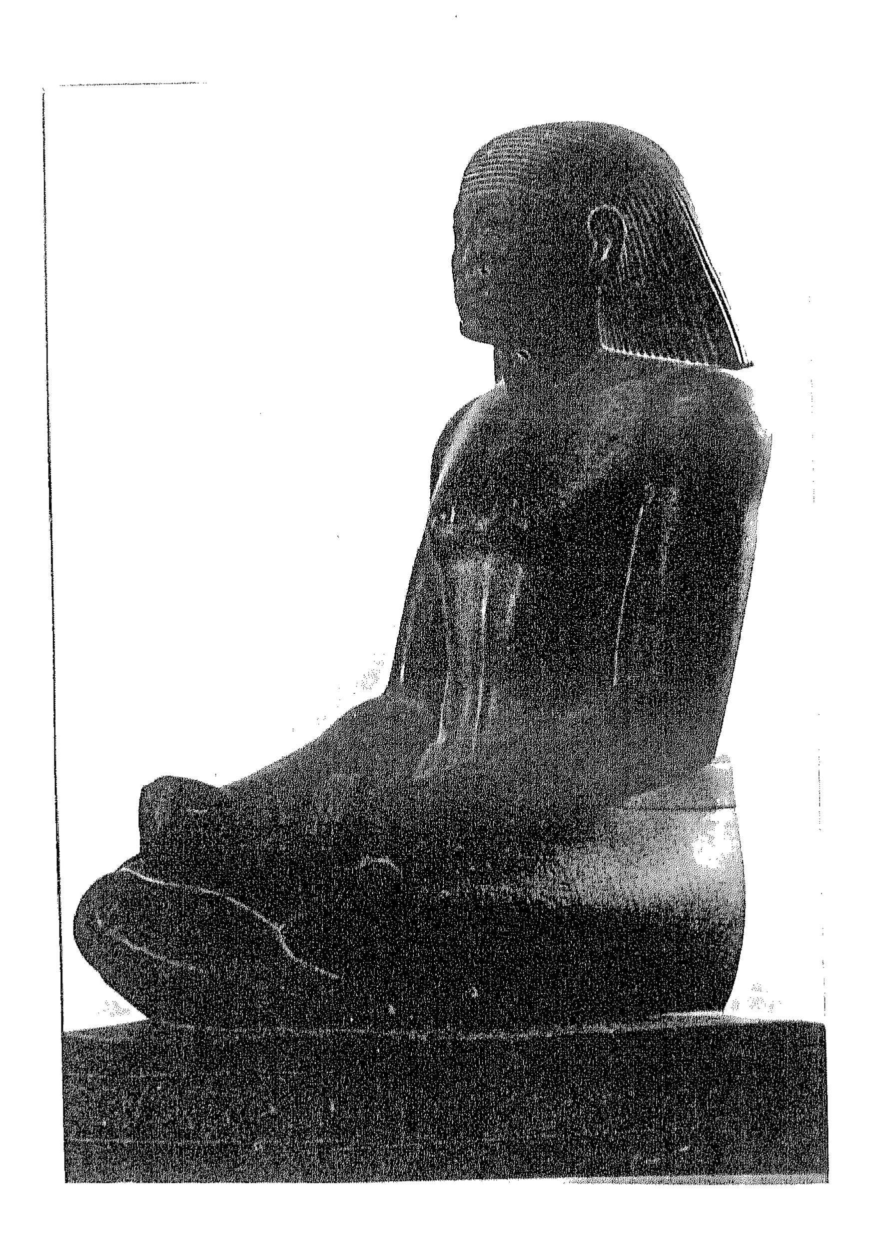
"رمسيس نخت" يكتب فى لفافة من البردى بوحى من الإله "تحوت"


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



شكل (١٢٩)
تمثال من الجرانيت لـ "شبن سبدو"
(الكرنك . ٨١٠ق.م)



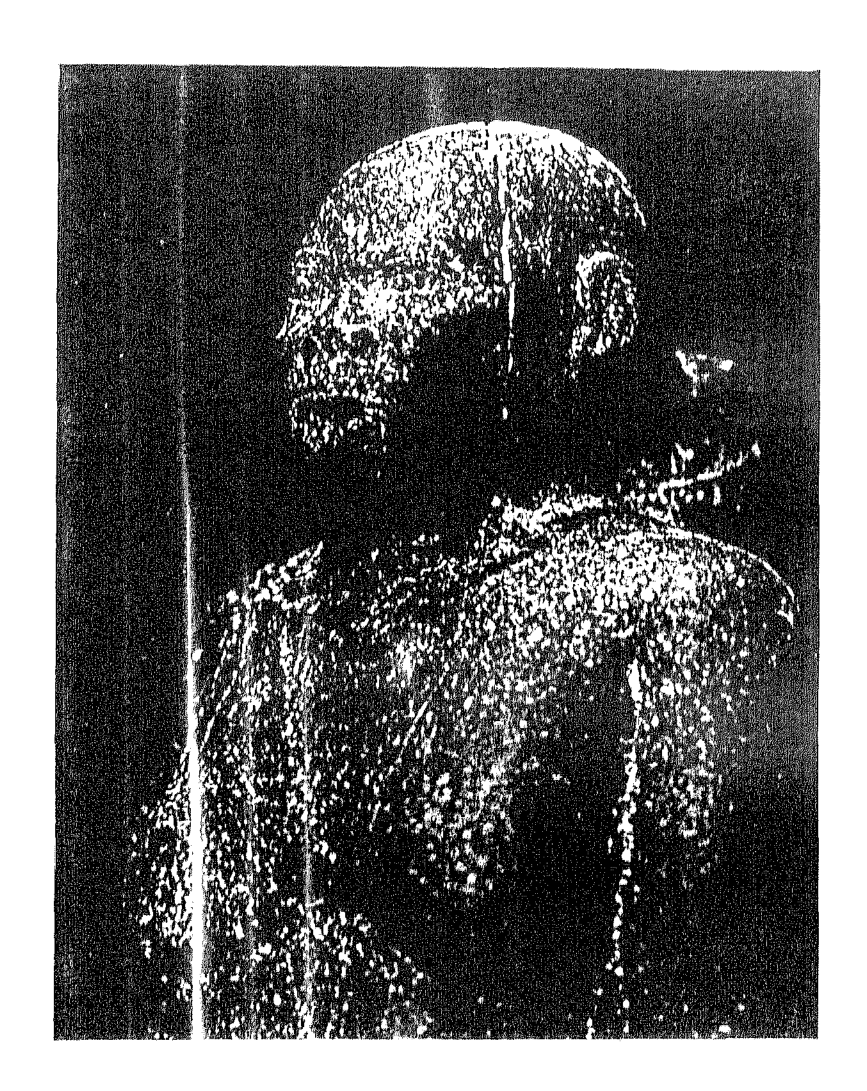


شكل (١٣٠)

تمثال "سنبك عشوتى"

(من الشست الأخضر ـ الأسرة ٢٦ ـ الكرنك)





شكل (١٣١)

تمثال Iriketakana - من الجرانيت الرمادى

(الأسرة ٢٥)

"وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا الأسلوب فى تصوير الوجه كما أشار "برنارد بوثمر" من الواضح أنه ينم عن النضج الفنى فى ذلك العصر، فى مقابل عدم النضج الذى كان متمثلاً قبلاً فى الفتوة الأبدية. ويمكن اعتبار هذه الأعمال بمثابة مرحلة انتقالية من الأصل الجنائزى لمعظم التماثيل المصرية، والذى ينحو نحو الإيحاء بالشباب الخصب الخالد على الدوام إلى وضع أقل تأثيرا بهذه النظرة المادية لقدر الإنسان"[١].

وهنا لابد من التفريق بين النضج الدينى، والنضج الفنى والذى يقصد به النزوع نحو تحقيق الأشياء كما هى لا كما يجب أن تكون.

العصر الليبى (٩٤٦-٧١٢ ق.م)

"على الرغم من أن حكام هذه الأسرة قد اغتصبوا لنفسهم بعض الأعمال الفنية القديمة، إلا أنه كان لهم إسهامهم الخاص فى إقامة مجموعة من التماثيل الأصلية خصوصاً التماثيل المعدنية"[٢].

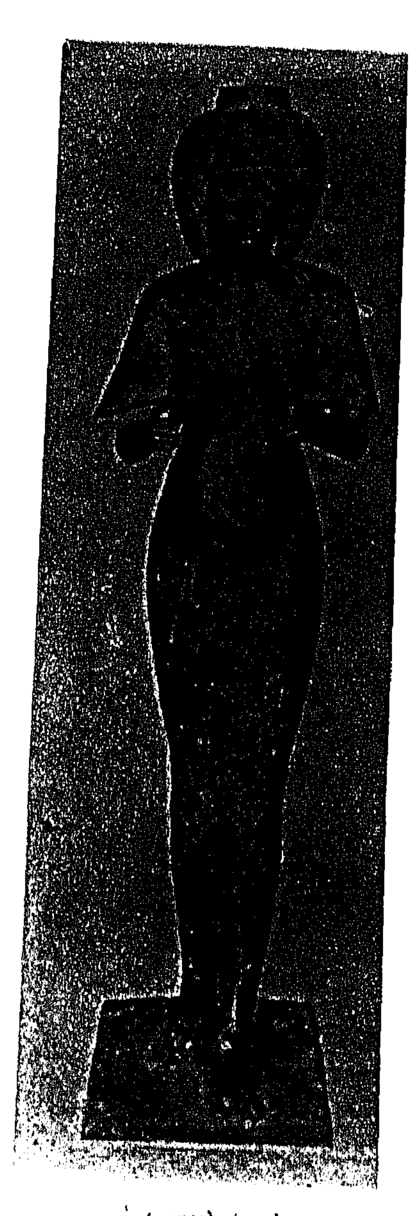
وأهم الأمثلة على ذلك تمثال للزوجة الملكية "كاروماما" (شكل ١٣٢) وهو مصنوع من البرونز المكفت بالذهب والفضة، والتمثال كان يحمل فى يديه زوجاً من الصلاصل.

وقد شُكل التمثال حسب الأسلوب المثالى لذلك العصر، حيث استدارة الأطراف والرشاقة الأنثوية التى تتبدى فى نحافة الخصر وبروز النهدين، وتناسق منطقة الحوض، كذلك تلك الملامح الدقيقة فى الوجه التى تعبر فى هدوء ووقار عن تلك الصفات المثالية.

---

[١] سيريل ألدريد - الفن المصرى القديم - جـ١ - مرجع سبق ذكره - ص٢٥٧.

[٢] سيريل ألدريد - الفن المصرى القديم - مرجع سبق ذكره - ص٢٦١.



شكل (١٣٢)

تمثال من البرونز المكفت بالذهب والفضة للزوجة الملكية "كاروماما"

(الأسرة ٢٢)





شكل(١٣٢ا)

تفصيلية

العصر الصاوى (٦٦٤-٥٢٥ ق.م)

كان فن النحت فى العصر الصاوى هو أسبق الفنون فى النهوض بعد فترات الاضطراب التى سادت من قبل، حيث نظر الفنان إلى تاريخه ا مجيد فى فن النحت واضعاً على غرارها تماثيله التى نحتها من الحجر والخشب، فكان هذا إيذاناً بالعودة إلى الأكاديمية الفرعونية القديمة، التى تمثلت فى أعمال الدولة القديمة والوسطى.

وهو ما نراه واضحاً فى أحد تماثيل الأفراد المصنوعة من الخشب (شكل ١٣٣) حيث نلاحظ تلك الهيئة المستقيمة، والوجه الباسم، والجذع الرياضى العارى الذى يحاكى فى قوته أعمال النحت الخشبى فى الدولة القديمة والوسطى.

وبدت الواقعية فى أعمال العصر الصاوى بشكل واضح فنرى فى (شكل ١٣٤) حيث حرص الفنان على إبراز الشبه بين التمثال وصاحبه، ولعل هذا التمثال يذكرنا بوجوه الدولة الوسطى (شكل ٨٦).

وكذلك هذا التمثال النصفى من الأسرة الخامسة والعشرين، لـ "منت - إم - حات" (شكل ٨٨) وهو من الجرانيت الأسود، حيث تلك التجاعيد العميقة حول العينين والأنف والفم كذلك بروز الجمجمة أسفل الشعر.

ولعل أهم السمات التى اتسم بها فن النحت فى العصر الصاوى هى :

١ - الاهتمام بمحاكاة صاحب التمثال محاكاة دقيقة، والمحافظة على الوضعات التقليدية القديمة، واضافة صفة الهدوء والثقة على أعمالهم.

٢ - استخدام الأحجار الصلبة لتحقيق تلك الأغراض..



شكل (١٣٣)
تمثال من الخشب، ويتضح فيه أسلوب النحت حيث دقة الصنعة والسيطرة على النسب السليمة للجسم
(العصر الصاوى . متحف اللوفر)





شكل (١٣٤)

رأس من الجرانيت الأسود

تلخـــيص :

وعلى ماسبق، ومن خلال عرض بعض النماذج، وتحليـل البعض الآخـر مـن الفترات المختلفة للفن المصرى القديم سواء التـى ارتبطـت بـالملوك وطبقـة الخاصـة، أمكن الوقوف على بعض السمات التى ميزت كل فترة عن غيرهـا سـواء فـى الهيئـة العامة للتمثال، أو أسلوب المعالجة، الذى تباين تباينا واضحـا بيـن المثاليـة التـى سـادت أعمال الدولة القديمة من حيث الاهتمام بإضفاء قدر كبير من النُبل، والهيبة على التمثال من خلال محافظته على سلامة النسب، ومعالجة أجزاء التمثال المختلفة معالجة تدخلـت فيها إلى حـد بعيد النظـرة العقـائدة، مـن حيـث أن الملـك إلـه أو هـو ممثـل الإلـه علـى الأرض، فلا يجب أن يصيبـه شـئ مـن الضعـف بـل دائـم الشباب وفـى كـامل يقظتـه، وكذلك جاءت تماثيل الأفراد أو الخاصة لتتمتع بنفس القدر من الاهتمام، وتلك النظـرة، إلا أنها جاءت أكثر حرية من حيث تنوع موضوعاتها وتكوينها العام.

وجاءت أعمال الدولة الوسطى مختلفة عن سـابقتها فـى الدولـة القديمـة، نظـرا للتغيرات السياسية والاجتماعية والعقائدية، حيث لم يصبح الملك هو الإله أو ابـن الإلـه بل أصبح ملكا يقاتل الأعداء، فاختلفت تبعـا لذلـك نظـرة المجتمـع إليـه، وبالتـالى ظهـر الملوك تعتلى وجوههم انفعالات واقعية ومعبرة، تختلـف عـن تلـك النظـرة الأبديـة التـى سادت ملامـح أعمـال الدولـة القديمـة، وكذلـك كـان أهـم مـا يمـيز ذلـك العصـر ظهـور مدرستين لفن النحت فى تلـك الفتـرة، إحداهمـا تمـيزت بالمثاليـة القديمـة وهـى مدرسـة "منف" والأخرى مدرسة "طيبة"، والتى اهتمت بدراسة الوجوه دراسـة معبـرة، ومتـأثرة فى ذلك بالفكر العقائدى الجديد والسائد، وجاءت تماثيل الأفراد أو الخاصـة فـى أشـكال بسيطة تعبر بشكل واقعى عن أصحابهـا، فشـكلت ملامـح الوجـه تشـكيلا واقعيـا وبـاقى الجسم فى معظمه مختفيا تحت الثيـاب الفضفاضـة، علـى عكـس الأجسـام المفتولـة فـى الدولـة القديمـة، وكـان أهـم إنجـازات الدولـة الوسـطى فـى تمـاثيل الأفـراد هـو التمثـال المكعب، أما تماثيل النساء فعلى العكس جاءت رشيقة واهتم فيها الفنـان بـإبراز أنوثتهـا ومعالجتها معالجة دقيقة من خلال تتبع تفاصيل الجسم.

وفى الدولة الحديثة انتقل فن النحت إلـى مرحلـة جديـدة بعـد تلـك الـروح التـى سادت هذا العصر والانتصارات التى حققهـا المصريـون ممـا إنعكـس علـى فنـون تلـك الفترة حاملا معه سماتها، وجامعا فى طياته أساليب فنية مختلفة تراوحـت بيـن المثاليـة والواقعية، وكان أهم سمات فن النحت فى الدولة الحديثة هو ما تميزت به فترة أخناتون من واقعية أحيانا، ومغالاة فى تلك الواقعية أحيانا أخرى، وما اتسمت بـه مـن رقـة فـى الخطوط وليونة الحركات وتعدد الأوضاع، وطرق موضوعات جديـدة لـم تكـن مألوفـة

من قبل، وجاءت تماثيل الأفراد أكثر حيوية وتنوعت تنوعاً كبيراً تعددت معه الأوضاع، وابتكرت فيه أوضاع جديدة، وظل تأثير هذه المدرسة قائماً فى العصور اللاحقة عليها، ثم جاء العصر الصاوى؛ ليحافظ على الأوضاع التقليدية القديمة دون إضافات جوهرية سواء فى الشكل العام للتماثل أو أسلوب المعالجة، اللهم بعض المحاولات الجادة لمحاكاة صاحب التمثال محاكاة واقعية، والاهتمام بإبراز التفاصيل.



الفصل الثانى

نمـــاذج من أعمال الباحـــث



شرح لنماذج من أعمال الباحث :

لقد عرض الباحث لبعض نماذج من أعماله والتى نفذت من خامات مختلفة، كما جاءت مختلفة من حيث أسلوب المعالجة والموضوعات التى تناولها.

العمل الأول (فتاة تنهض) شكل (١٣٥) :

الطول ١٥٠سم، الارتفاع ٧٠سم – سنة ١٩٩٠.

نفذ هذا العمل من خامة البوليستر، وهو يعبر عن فتاة تنهض ولقد عالج الفنان التمثال بشئ من التبسيط وذلك من خلال تلخيص أجزاء الجسم المختلفة والبعد عن التفاصيل، كما بالغ الفنان فى أجزاء كثيرة من العمل وذلك من حيث اختلاف أحجامها وعما هو فى الطبيعة، وكذلك لتأكيد المعنى الذى أراد التعبير عنه، فجاءت الأيدى عريضة وقوية وتؤكد فكرة النهوض كذلك تبسيط الوجه والشعر وباقى أجزاء الجسم، والعمل بشكل عام مرتكز على نقطة واحدة ليعطى هذا الإحساس بالتوتر الذى يصاحب الحركة فى العادة، وكتلة التمثال فى مجملها بسيطة من حيث التكوين وأسلوب المعالجة ولا تتخلله فراغات.

العمل الثانى (وجه) شكل (١٣٦):

بالحجم الطبيعى – سنة ١٩٩٠.

هذا العمل منفذ من خامة البوليستر وعالج فيه الفنان تمثاله بأسلوب تأثيرى حيث أعطت تلك المعالجة للتمثال قدر أكبر من الحيوية من خلال ترديد الظل والنور على أجزاء التمثال المختلفة.

العمل الثالث (فتاة تسير) شكل (١٣٧):

الارتفاع ٤٠ سم – سنة ١٩٩٢.

نفذ هذا العمل من خامة النحاس المسبوك وهو يمثل فتاة تسير ونلحظ هنا اختلاف أسلوب المعالجة عن الأعمال السابقة والتى فرضتها طبيعة الخامة مع اختلاف الرؤية الخاصة بالفنان حيث نرى أن الرؤية التجريدية للأشياء بدأت تظهر فى هذا العمل أكثر من سابقتيه، فنرى هذا التلخيص الواضح فى منطقة الصدر مع المبالغة فيه كذلك جاءت الساقين فى شئ من التلخيص يحصرن بينهما فراغ، والفنان هنا متأثر بالتمثال المصرى القديم من حيث تقديم الرجل اليسرى على اليمنى، كذلك راعى الفنان توازن الكتل وتكافؤ مناطق الظل والنور على التمثال، والتمثال فى مجمله هادئ

الحركة دون توتر بل يتصف بقدر أكبر من الثبات وجاءت الحركة داخل التمثال من خلال تتبع العين للخطوط والسطوح التى عولج بها التمثال.

العمل الرابع (اعتزاز) شكل (١٣٨):

الارتفاع ٥٠سم – سنة ١٩٩٣.

تمثال منفذ من خامة البوليستر الملون وهو عبارة عن رجل جالس حاملاً على يده اليسرى حمامة رمزاً للسلامة واليد اليمنى منقبضة على الصدر فى قوة، والهيئة العامة للتمثال جاءت فيها شئ من القوة حيث المبالغة فى عرض الصدر ونحافة الخصر وعدم تخلل الفراغات للتمثال، كذلك استخدم الفنان القماش لحل بعض أجزاء التمثال مثل منطقة الساقين وعلاقة الأيدى بالصدر، وأجزاء التمثال بشكل عام منبسطة تنعكس عليها الاضاءة فى هدوء ودون الميل إلى إحداث مناطق ظل شديدة بالعمل.

العمل الخامس (الثور) شكل (١٣٩):

الارتفاع ٤٠ سم – سنة ١٩٩٦

التمثال منفذ من خامة النحاس المسبوك ولقد عالجه الفنان فى خطوط إنسيابية بسيطة تتخلله فراغات أسفل التمثال، ويعلو الرأس قرص عليه مجموعة من الرموز الغائرة والبارزة واهتم الفن بالخط الخارجى العام مع بساطة التشكيل وبساطة الأسلوب حيث السطوح منبسطة لتستقبل أكبر كم من الضوء، والشكل مستلهم من الفن المصرى القديم والحركة فى التمثال جاءت من كتل الأرجل فى اتجاهاتها المختلفة لتؤكد الحركة داخل التمثال كذلك اندفاع الخطوط إلى الأمام مع المبالغة فى الجزء الأمامى منه وصغر الجزء الخلفى والتمثال مثبت على قاعدة من الجرانيت.

العمل السادس (أشكال واقفة) شكل (١٤٠):

الارتفاع ١٢ سم – سنة ١٩٩٦.

التمثال منفذ من خامة النحاس المسبوك ويمثل شخصين واقفين يحصران بينهما فراغ مع بساطة المعالجة وإحداث تأثيرات كثيرة على السطح مما أضفى قدر من الترابط بين الشكلين، كذلك تأكد هذا الترابط من خلال تعامد اتجاه الكتلتين على الأخرى.

العمل السابع (الهرم) شكل (١٤١ أ) :

الأبعاد ٣٥×٣٥سم – سنة ١٩٩٦.

العمل منفذ من خامة النحاس المسبوك والرخام والأسود ومثبت على قاعدة من الجرانيت الأسود.

يتكون العمل من شكل هرمى - الذى يتوسط الكتلتين الرأسيتين - حيث نحتت عليه مجموعة من الأشخاص فى أشكال مختفة وفى جهات الشكل المختلفة وضعت أربعة أشكال لأشخاص واقفين من خامة النحاس المسبوك أيضاً مما أحدث ترابطا بين أجزاء العمل المختلفة، كذلك جاءت الخطوط الغائرة فى الرخام والمطعمة بالنحاس لتحدث ترديداً للشكل الهرمى، والعمل فى مجمله عمل صرحى تركيبى اعتمد فيه الفنان على محاولة التجانس بين الخامتين، مع محافظة كل خامة على شخصيتها المستقلة.

العمل الثامن (أشكال مجردة) شكل (١٤٢):

الارتفاع ٣٠سم - سنة ١٩٩٦.

العمل منفذ من خامة النحاس المسبوك مع الرخام الأسود وهو عبارة عن أشكال مجردة لثلاثة كتل إحداها رأسية والأخرى أفقية والثالثة مائلة بزاوية على قاعدة العمل، واعتمد الفنان فى هذا الشكل على هذا الحوار بين الكتل الثلاثة سواء فى اتجاهها العام أو أسلوب المعالجة حيث نرى استخدام الخط كأساس فى التشكيل إضافة إلى الربط بين الكتلة الرأسية والأفقية عن طريق التعامد وكذلك الفراغات.





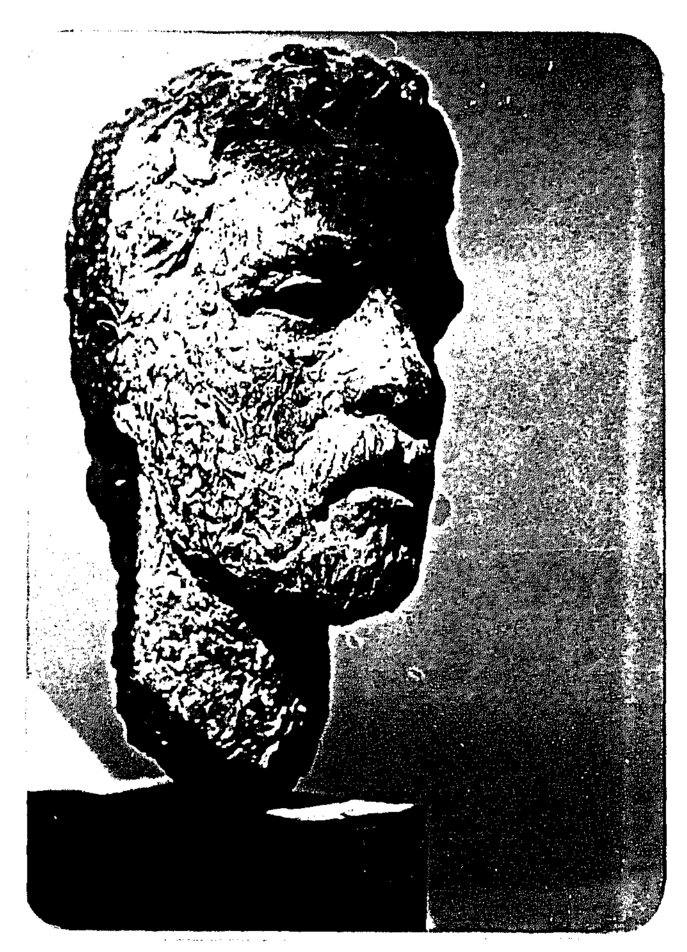
شكل (١٣٥)

اسم العمل : "فتاة تنهض"

من خامة البوليستر

الطول ١٥٠ سم ، الأرتفاع ٧٠ سم ـ ١٩٩٠



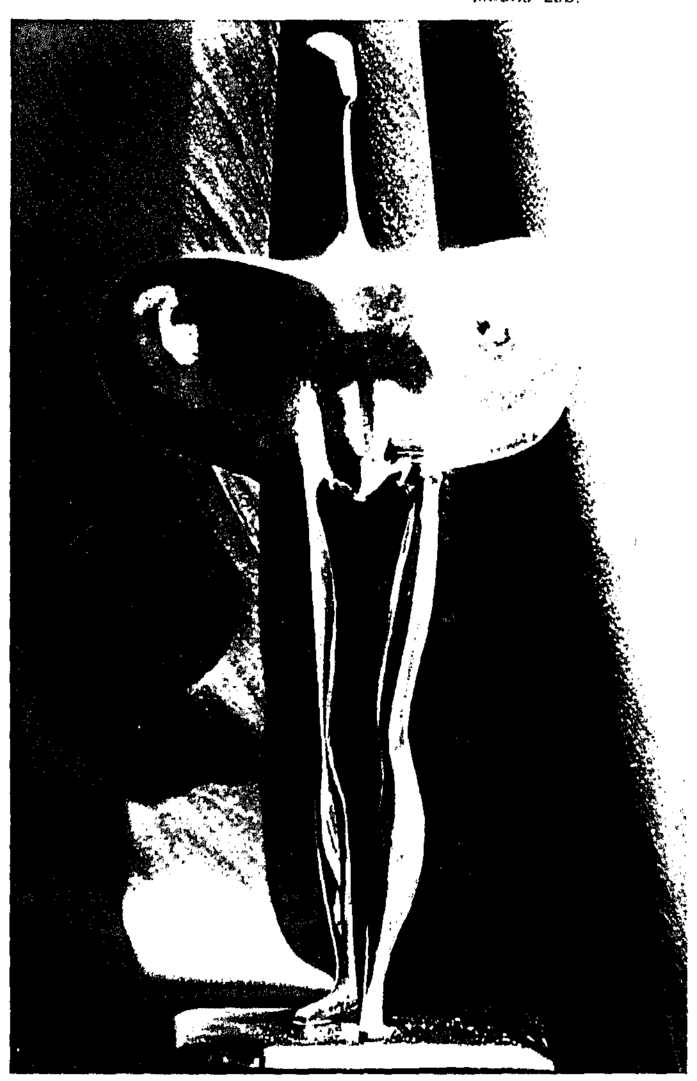


شكل (١٣٦)

اسم العمل : وجــه بالحجم الطبيعى

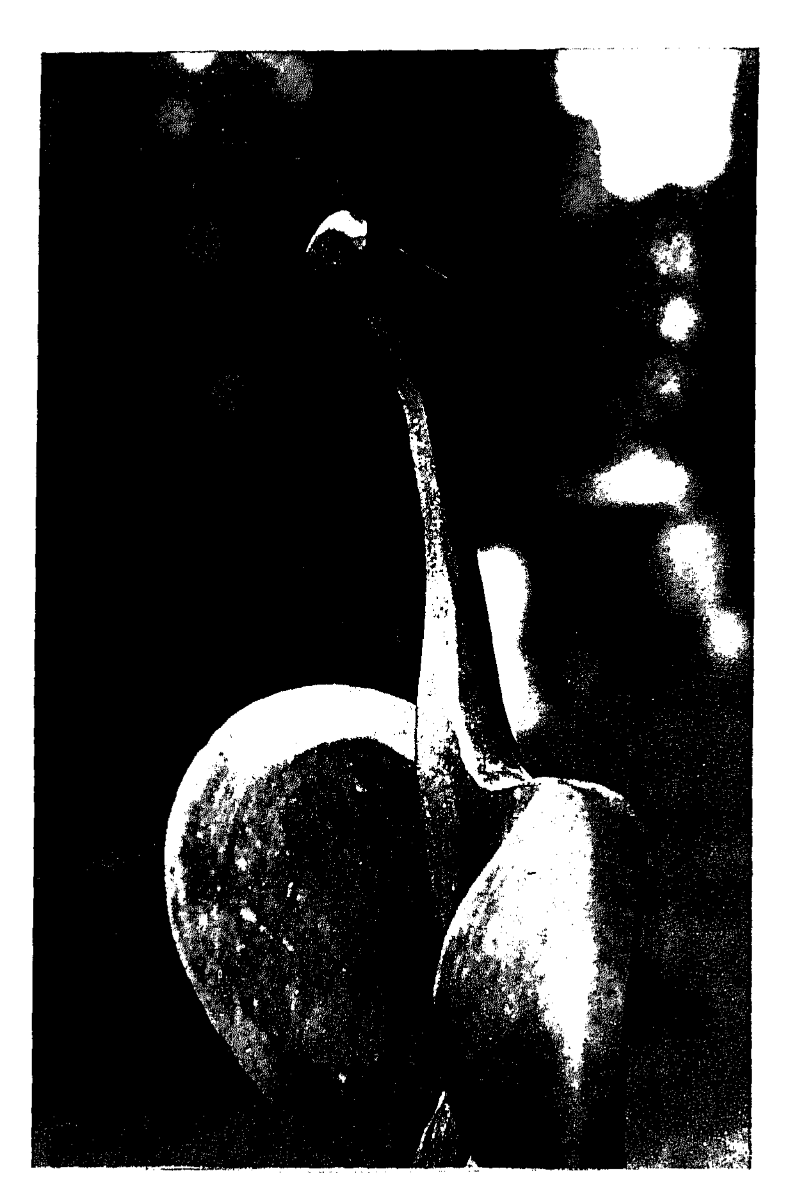
من خامة البوليستر . ١٩٩٠





شكل (١٣٧)
اسم العمل : "فتاة تسير"
من خامة النحاس المسبوك
بارتفاع ٤٠ سم. ١٩٩٢

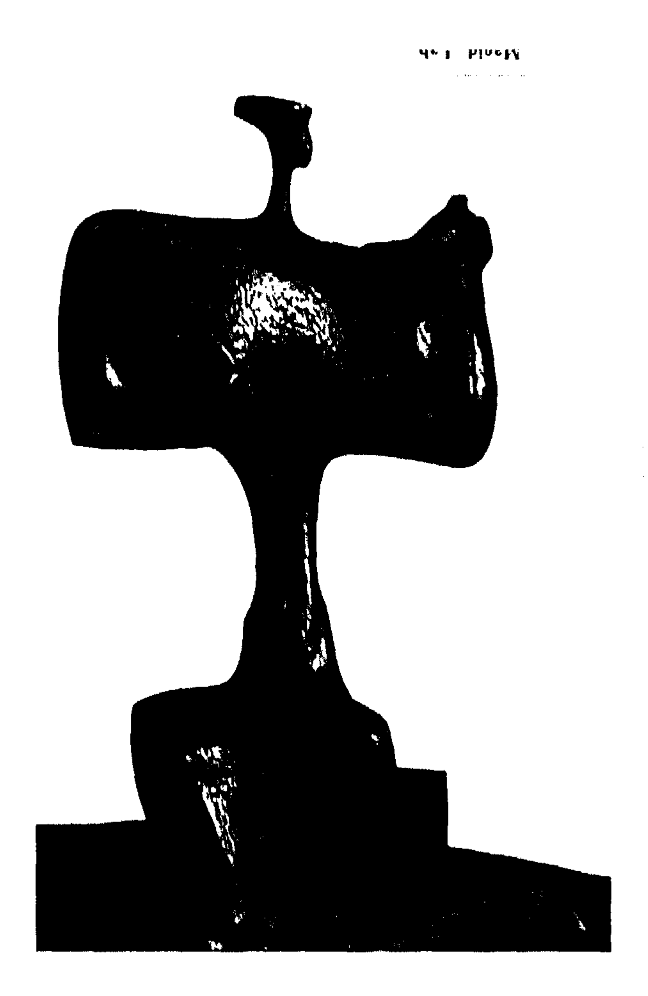




شكل (١٢٧)

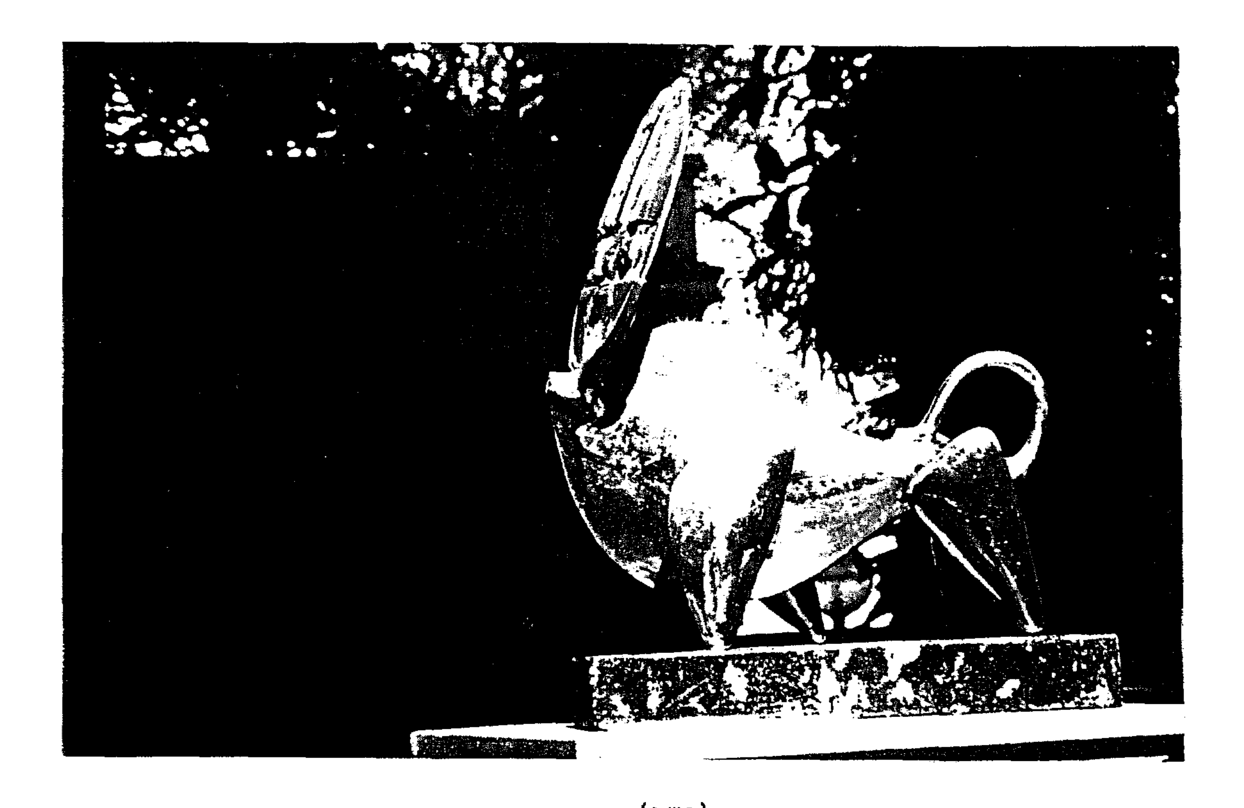
تفصـــــيلية





شكل (١٣٨)
اسم العمل : "إهتزاز"
من خامة البوليستر الملون
الارتفاع ٥٠ سم - ١٩٩٢





شكل (١٣٩)

اسم العمل : "الثــور"

من النحاس المسبوك

الارتفاع ٤٠سم - ١٩٩٦





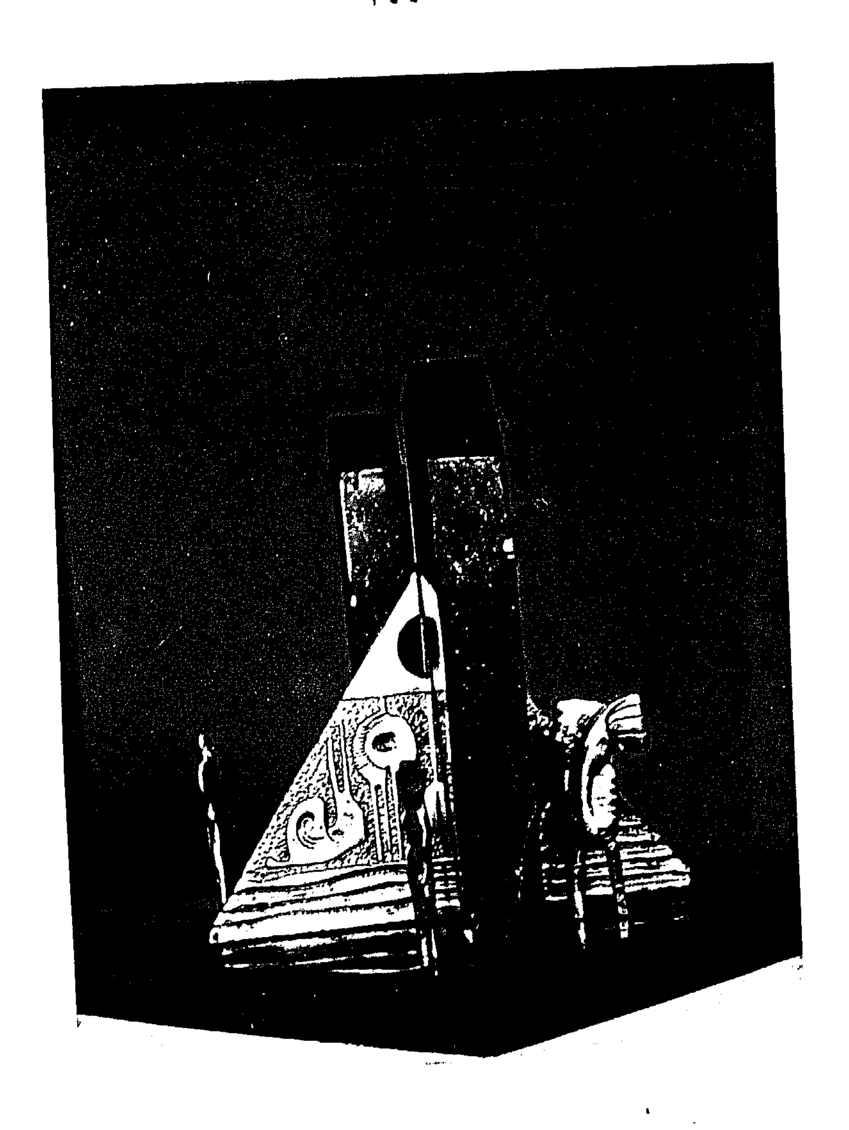
شكل (١٤٠)

اسم العمل : أشكال واقفة

من خامة النحاس المسبوك

الارتفاع ١٢اسم - ١٩٩٦





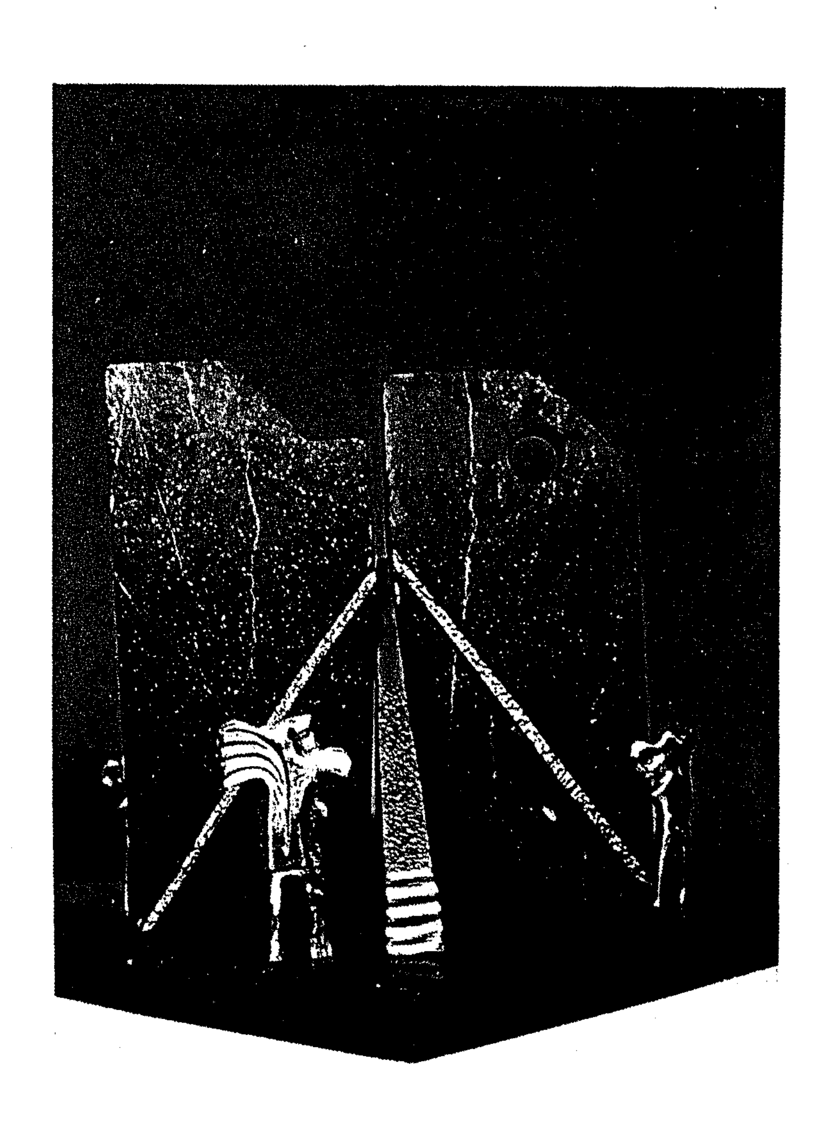
شكل (١٤١)

اسم العمل : "الهـــرم"

من النحاس المسبوك والرخام والجرانيت

المقاس ٣٥ X ٣٥ سم - ١٩٩٦

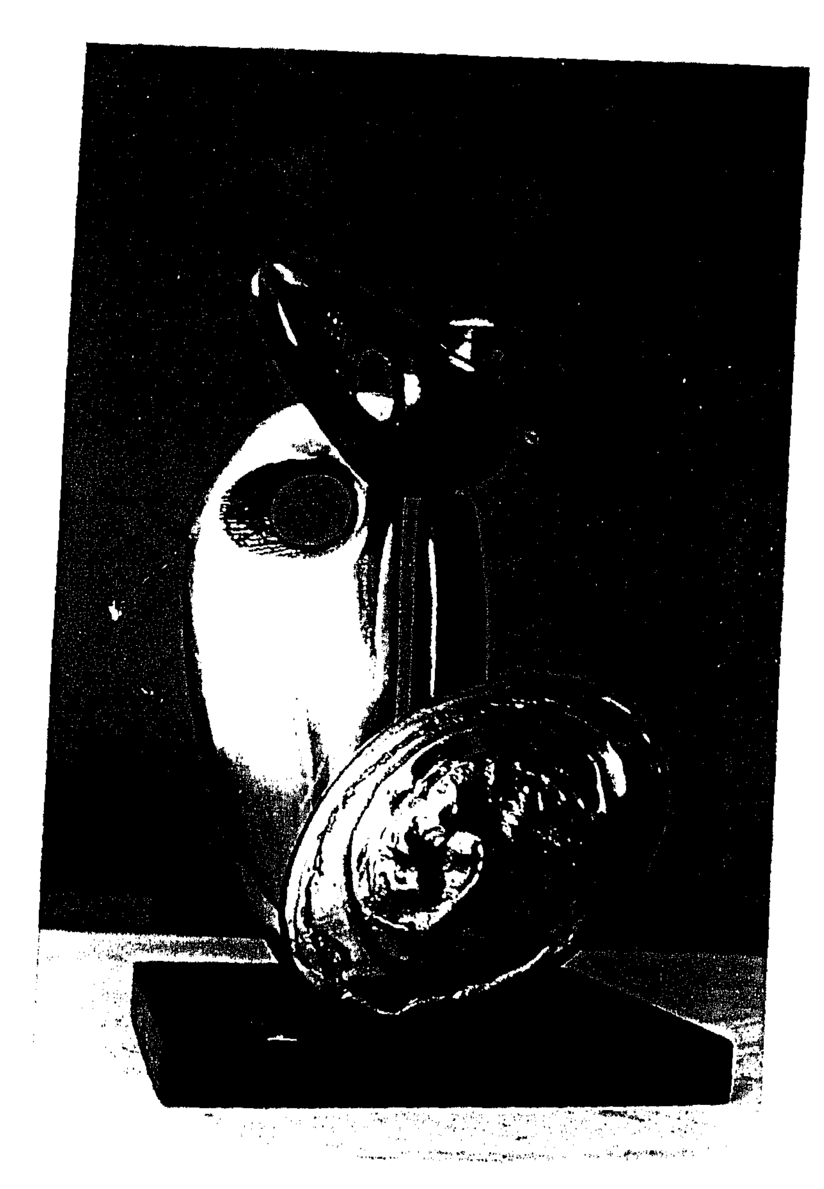




(١٤١)

[illegible]





شكل (١٤٣)
اسم العمل : "أشكال مجردة"
من النحاس المسبوك والرخام الأسود
المقاس ٣٠سم - ١٩٩٦



المراجع العربية :

١ - أميرة مطر - فلسفة الجمال - دار الثقافة والنشر والتوزيع - بدون تاريخ.
٢ - د. أحمد عبد العزيز - بحث لنيل درجة الدكتوراه فى فلسفة الفنون بعنوان "الإبداع فى النحت الحديث بين الحرية والالتزام" - جامعة حلوان.
٣ - إسماعيل المهدى - مجلة الفكر المعاصر - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر - العدد ٢٥ - مارس ١٩٦٧.
٤ - د. ثروت عكاشة - الفن المصرى القديم - ج١، ٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - لقاهرة - ١٩٩١ - ط٢.
٥ - جلال العشرى - مجلة الفكر العربى المعاصر - العدد ٢٥ - مقال بعنوان "الالتزام فى مسرح بيترفايس" - ١٩٦٧.
٦ - د. زكريا إبراهيم - مشكلة الحرية - مكتبة مصر - القاهرة - ط٣ - ١٩٧١.
٧ - د. زكريا إبراهيم - فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - دار مصر للطباعة - القاهرة - ١٩٦٦.
٨ - سامى خشبة - قاموس مصطلحات فكرية - المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤ - ٢٤ مادة الالتزام.
٩ - سليم حسن - مصر القديمة - ج٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة- ١٩٩٢.
١٠- عباس العقاد - نقلاً عن د. محسن محمد عطية - غاية الفن - دار المعارف - القاهرة - ص١٩٩١.
١١- عبد الفتاح الريدى - نقلاً عن العقاد - فلسفة الجمال - دار المعارف - القاهرة- ١٩٧٨.
١٢- عبد المنعم تليمه - مقدمة فى نظرية الأدب - دار الثقافة للنشر - القاهرة - ١٩٩٠.
١٣- د. عبد المجيد الفقى - رسالة دكتوراه بعنوان "دوافع ظهور الواقعية فى النحت"- كلية الفنون الجميلة - القاهرة - ١٩٨٧.
١٤- د. عبد العزيز صالح - الفن المصرى القديم - المجلد الأول - تاريخ الحضارة المصرية - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة.
١٥- مراد وهبة، يوسف كرم، يوسف شلاله - المعجم الفلسفى - دار الثقافة الجديدة- القاهرة - ط٢ - ١٩٧١.
١٦- محمود أمين العالم - معارك فكرية - دار الهلال - القاهرة - ١٩٧٠.
١٧- د. محمد عزيز نظمى - القيم الجمالية - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨٤.

١٨- د. محمود بسيونى - الفن فى تربية الوحدان - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨١.
١٩- د. محمد على أبو ريان - فلسفة الجمال - مطابع دار المعارف الجامعية - الإسكندرية - ١٩٨٨.
٢٠- د. محسن محمد عطية - غاية الفن - دار المعارف - القاهرة - ١٩٩١.
٢١- نخبة من العلماء - تاريخ الحضارة المصرية - المجلد الأول - العصر الفرعونى- مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - بدون تاريخ.
٢٢- د. نعمت إسماعيل - فنون الشرق الأوسط والعالم القديم - دار المعارف - القاهرة - ط٤ - ١٩٨٤.
٢٣- يوسف ميخائيل أسعد - سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤.

المراجع المترجمة :

١ - أرنست فيشر - ضرورة الفن - ترجمة أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط٢ - القاهرة - ١٩٨٦.

٢ - أندريه إيمار، جانيه أوبوايه - موسوعة تاريخ الحضارات العام - ج١ - منشورات عويدات - بيروت - ١٩٨٦ - ط٢.

٣ - جان بول سارتر - نقلا عن مقال بعنوان "مسرح المواقف عن سارتر" - مجلة الفكر المعاصر - دار الكتاب العربى - القاهرة - العدد ٢٥ - مارس ١٩٦٧.

٤ - جون ولسون - الحضارة المصرية القديمة - ترجمة أحمد فخرى - النهضة المصرية - القاهرة - ١٩٥١.

٥ - سيريل ألدريد - الفن المصرى القديم - ترجمة د. أحمد زهير - مراجعة د. محمود ماهر طه - مطابع هيئة الآثار المصريه - القاهرة - ١٩٩٠.

٦ - كريستيان ديروش - الفن المصرى القديم - ترجمة محمود خليل النحاس وأحمد رضا - مراجعة د. عبد الحميد زيدان - القاهرة - ١٩٩٠.

٧ - ماكس أديريث - أدب الالتزام - تقديم وترجمة وتعليق د. عبد الحميد إبراهيم شيحه - مكتبة النهضة - القاهرة - ١٩٨٩.

٨ - نيقولا جريمال - تاريخ الحضارة المصرية - ترجمة ماهر جويجاتى - مراجعة د. زكية طبوزادة - دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة- ط٢ - ١٩٩٣.

٩ - هربرت ريد - معنى الفن - ترجمة سامى خشبة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٠.

١٠- لجنة من العلماء الأكاديميين السوفياتيين - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - ط٢.

المراجع الأجنبية :

- **Encyclopida. Britanica, London, 1966, V. 1, P.158.**

ملخص البحث

"فن النحت المصرى القديم بين الإلتزام وحرية التعبير"

لقد عمد الباحث إلى دراسة مفهوم الحرية والإلتزام فى البحث، وأثرهما على فن النحت المصرى القديم بوصفه أحد الدعائم الأساسية التى قامت عليها الحضارة المصرية القديمة، وكوسيلة من وسائل التعبير الهامة التى أكدت لنا العلاقة بين المصريين وعقائدهم، وكيف أن هذه العقيدة كان لها أكبر الأثر على فنون تلك الحضارة.

فارتبط الفن بالأرض والشعب والمثل العليا والفكر السائد والذى ترجمه الفنان، وعبر عنه أحسن تعبير فجاء فنه التزاماً بقيم ومبادئ وأعراف جماعته التى انتمى إليها.

والبحث يقع فى ثلاثة أبواب. وكان لزاماً على الباحث أن يستعرض فى الباب الأول، مفهوم الحرية والالتزام فى الفن بشكل عام، ففى الفصل الأول تعرض الباحث لمشكلتى : الحرية، والالتزام بوصفها من أهم المشكلات التى أثرت على الإنتاج الفنى للفنانين عبر عصوره المختلفة، وذلك من خلال عرض وشرح وتحليل آراء النقاد، والفلاسفة، الذين تناولوا كلتا المشكلتين، ومحاولاً الإجابة من خلال تلك الآراء على التساؤل الذى يطرح نفسه فى هذا الفصل، ما الحرية ؟ وما الالتزام ؟.

وإذا كانت -تلك- الحرية وهذا الالتزام لا يمكن إدراكهما إلا من خلال العمل الفنى نفسه، لذا فقد مهد الباحث بالوقوف على مفهوم الفن وعرضه لتعريفاته المختلفة، ثم تطرق بعد ذلك لمفهوم كلمة الحرية فى مجالاتها المختلفة.

وناقش الباحث فكرة الحرية، والضرورة وكيف أنهما ليستا متعارضتين على الدوام، بل إن حرية الفنان الحقيقية تبدأ عند وعيه بالضرورات الاجتماعية، والطبيعية، وقد خلص الباحث من خلال عرض المفاهيم المختلفة لفكرة الحرية إلى أنها - أى الحرية - سمة إنسانية أو صفة ملازمة للإنسان وللفنان - بالتالى - فى عمله الفنى، وقد لمحنا فى ثنايا هذا العرض غياب القسر والجبر، ومن ثم حرية الاختيار، والآرادة كمرادف لمفهوم الحرية، إلا أنها تحوى معها المسئولية، والتى بدونها تصبح خاوية لا معنى لها، إذن لا حرية بدون مسئولية، وتحمل المسئولية هنا هى إلتزام من قبل الفنان تجاه مجتمعه.

ثم تعرض الباحث لمفهوم الالتزام فى مجالاته المختلفة، وكيف أن الفنان ملتزماً بوصفه حراً أولاً، إذا فهمنا أن الالتزام هو تعبير عن المسئولية.

والفصل الثانى جاء بعنوان : العوامل التى دفعت بالفنان المصرى القديم إلى الالتزام، وحاول فيه الباحث الوقوف على تلك العوامل، ومدى ارتباط الفنان المصرى القديم بها وأثرها على انتاجه الفنى، وتلخصت تلك العوامل فى :

١ - العقيدة وأثرها على التزام الفنان المصرى القديم.

وخلص منها الباحث إلى أنه كان للعقيدة أثرها الواضح على الأشكال الفنية وخلق الأنماط الفنية التى تتناسب والفكر العقائدى السائد.

٢ - الواقع الاجتماعى.

٣ - علاقة الفنان بالمجتمع.

٤ - الطبقية.

٥ - الشكل والتجربة الاجتماعية.

٦ - نظام الحكم.

ومن استعراض النقاط السابقة خلص الباحث إلى أن طبيعة الالتزام عند الفنان المصرى القديم جاءت لتعبر عن مدى ارتباط هذا الفنان بمجتمعه من خلال أبعاد مختلفة كالبُعد العقائدى، والاجتماعى، والسياسى، وهو ما جعله يتحرك فى سياج من القيم، والمبادئ، والمضامين التى لا تخرج عن كونها عرفاً اجتماعياً سائداً اعتنقه الفنان ثم عبر عنه.

وفى الباب الثانى تناول الباحث مفهوم التحرر فى الفن المصرى القديم وكيف أنه مرتبط بمراحل تطور المجتمع والذى يفسر هذا التطور فى الغالب هو مجموع العوامل الفكرية والعقائدية التى تصاحبه، ومن هنا يصبح التحرر الفنى محكوم بالتطور الاجتماعى.

وفى الفصل الأول تناول الباحث فترة أخناتون، وما صاحبها من تطور فى الشكل المنحوت حملت معها سمات، وملامح تلك الفترة، وقد أشار الباحث إلى بدايات التحرر من الأساليب السابقة على تلك الفترة سواء فى فن النحت أو الفكر السائد، والنظرة العقائدية، مما كان له أثره على الشكل المنحوت، وقد دلل الباحث على ذلك من خلال شرح، وتحليل بعض النماذج فى تلك الفترة، كذلك تناول فترة أخناتون من خلال الكثير من الأعمال بالشرح والتحليل، وخلص الباحث من هذا الفصل إلى عدة نتائج، أهمها :

١ - إن مرحلة أخناتون كانت مرحلة البحث عن قيم جديدة فى الفن تتناسب والقيم العقائدية التى توصلت إليها، ولتعينها على الاستمرار فى هذا الاتجاه.

٢ - إن الفنان فى عصر أخناتون لم يكتف بهذا الواقع الجديد بل حاول تأكيد الفكر الجديد وذلك بميله نحو الصدق فى التعبير واتخاذه للواقعية أسلوبا لتنفيذ أعماله.

٣ - محاولة الوصول إلى الحقيقة عن طريق المبالغات الكثيرة التى لجأوا إليها مما أضفى عليها طابعها المميز.

ثم تحدث الباحث فى نهاية الفصل عن السمات العامة لفن النحت فى تلك الفترة، وكيف أنها من أكثر مراحل الفن المصرى القديم تحرراً، على مستوى الفن الرسمى من حيث تناول الموضوعات، والمعالجات الفنية وإبتكار أساليب جديدة، والاندفاع نحو التعبير عن المشاعر، والميل لمحاكاة الطبيعة.

وفى الفصل الثانى تناول الباحث الفن الشعبى، كأكثر مظاهر الفن المصرى القديم تحرراً، ملقياً الضوء على أهم سمات هذا الفن فى عصوره المختلفة، من حيث الموضوعات، وأساليب التناول، وحرية الأوضاع، والخامات، ومدى تأثره بالفنون الرسمية فى عصورها المختلفة، وكيف أنه تخلص إلى حد بعيد من الأساليب الرسمية التى حددتها العقيدة، وأفكار الطبقة الحاكمة.

وفرق الباحث بين الموضوع الشعبى فى الفن الرسمى، والموضوعات الشعبية التى تناولها الفنانون الأهليون، وذلك من خلال الشرح والتحليل لنماذج عديدة من الفن الشعبى، والتى ظلت لا تخضع لتقاليد وحسابات الفن الرسمى، بل وغير مرتبطة فى ذلك بمضمون فكرى أو عقائدى أو سياسى معين.

والفصل الأول من الباب الثالث خصصه الباحث لدراسة الفن المصرى القديم، دراسة تاريخية تحليلية للوقوف على سماته وخصائصه التى ميزته طوال تلك العصور، وذلك تحت عنوان "سمات من النحت المصرى القديم" ووجد الباحث أنه لمن الأهمية تناول فن "النحت الرسمى"، من حيث أشكاله وموضوعاته لما اتسم به من وحدة الأسلوب، وانتظام تقاليده مما أضفى عليه جو من التماسك. إلا أننا نستطيع أن نميز بين مراحل الفن المختلفة، فأصبح لكل مرحلة شكلها الفنى الذى استمدته من ظروفها، وأحداثها فى تلك الفترة، دون الخروج عن الإطار العام الذى حدده مسبقاً ارتباط المصرى القديم بعقيدته، وبيئته، وهذا فسر لنا تلك الوحدة وهذا التماسك التى تميز بها عن غيره من فنون الأمم الأخرى.

كما تحدث الباحث عن الأوضاع المختلفة للتماثيل، وعن الواقعية فى الفن المصرى، كذلك كيف كان فناً جماعياً وهى أحد أهم سماته، ثم بعد ذلك قام بتتبع تطور التمثال منذ الدولة القديمة، وحتى العصر الصاوى، والتغيرات التى طرأت عليه

والأسباب التى أدت إلى ذلك وأهم المميزات التى ميزت كل فترة عن غيرها.

ثم تناول الباحث فى الفصل الثانى من هذا الباب تجربته الخاصة من خلال عرض نماذج من أعماله.



due to its marked unity of approach, and traditions regularity, and that imbued it with coherence climate. But we discriminate the different stages of the said art, without violating the previous framework previously restricted through the adherence of the ancient Egyptian with his creed and environment, and that explained to us the unity, and cohesion that marked the said art from other nations arts.

The researcher also reviewed the different poses of statutes, and reality in Egyptian art, showing how it was a collective art, and that was one of its marked distinctions, then the development of statutes, from the ancient kingdom, till the Saitic era and the changes occurred to it and the reasons underlying that, and the most important distinctions of each of its stages.

In the second chapter of the said title, the researcher presented his private experience through the presentation of some examples of his own works.

viewpoint, which had its impact on the sculptured form, and the researcher proved that through explaining and analyzing many examples in the said era, also handling the era of Akhnaton in the same way, then the researcher concluded some important results from the said chapter:

1. The era of Akhnaton, was marked with searching about new values in art proportionate with the creed values, that they reached, and to enable it to proceed in the said direction.
2. The artist in the era of Akhnaton, was not contented with the new reality, but he tried to affirm the new thought, through his inclination to the true expression, and the adoption of reality as an approach, for executing his works.
3. Trying to reach truth, through several exaggerations, which he resorted to it, led to the acquisition of its marked character.

At the end of the chapter the researcher tackled the general features, of sculpture art of the said period, showing that it is one of the most liberated periods, of the ancient Egyptian art, on its official level, in view of handling subjects, technical treatment, inventing new approaches, and proceeding to express feelings, and the tendency of imitating nature.

In the second chapter, the researcher handled folklore art, as one of the most liberated aspect of the ancient Egyptian art, shedding light, on the most prominent aspects of the said art, in his different eras, concerning subject matter, treatment approaches, situations freedom, and raw materials, and the extent of influencing by the official arts, in their different eras, and who it get rid from the official approaches, implied through creed and thought of the ruling class.

The researcher differentiated between the popular subject in the official art, and the folklore subjects, the popular artists handled, through explanation and analysis of several patterns of folklore art, which were free from the traditions and preoccupation of the official art, and they were also not related in this concern with certain thought, creed, or political implications.

The first chapter of the third title, dealt with the analytical and historical study of the ancient Egyptian art, to reveal its marked features

and characteristics, during several eras, under the title of " Features of the ancient Egyptian Sculpture", and the researcher concluded that is important to tackle the official sculpture, through its forms, subjects,

exist apart from responsibility, and holding responsibility, is a commitment of artist, towards his society.

Then the researcher dealt with the concept of commitment in its different aspects, and how artist was committed as he enjoys freedom at first, if we understand freedom as an expression of responsibility.

The second chapter title is : The factors that led the ancient Egyptian artist to commitment, and the researcher tried to consider the said factors, and the extent of the relationship between the ancient artist and them and their influence on his art production. The said factors can be summarized as follows:

1. Creed and its effect on the commitment of the ancient Egyptian artist, and he concluded that creed has its effect on art forms, and creating artistic patterns, appropriate to the dominant creed though.
2. The social reality.
3. The relation between artist and society.
4. Class distinction.
5. Form and social experiment.
6. Ruling regime.

Upon reviewing the above- mentioned points, the researcher concluded that the nature of the commitment of the ancient Egyptian artist, emerged to express the extent of the relationship between the ancient Egyptian artist and his society, within different dimensions, like the creed, social and political dimensions. so artist moved, while protected with values, principals, implications, that were no more than dominant social norm, artist adopted and expressed it.

In the second title, the researcher handled the concept of liberation in the ancient Egyptian art, and how it is related to the stages of society development. The said development was interpreted utmost through the accompanied thought and creed factors, so artistic development is controlled by social development.

In the first chapter the researcher handled the era of Akhnaton, and the accompanied development in the sculptured form, which carried with it the characteristics and features of the said era. The researcher pointed out to the beginnings of the liberation from the past approaches in the said era, either in sculpture, the dominant thought, or the creed

SUMMARY

Ancient Egyptian Art of Sculpture Between Obligation and freedom of Expression

The researcher studied the concepts of freedom and commitment and their impact on the ancient Egyptian sculpture art, in view of it was one of the fundamental bases of Ancient Egyptian civilization, as it was one of the most important means of expression, that affirmed the relation between the Egyptians and their creeds, and revealing how the creed had its great influence, on the arts of the said civilization.

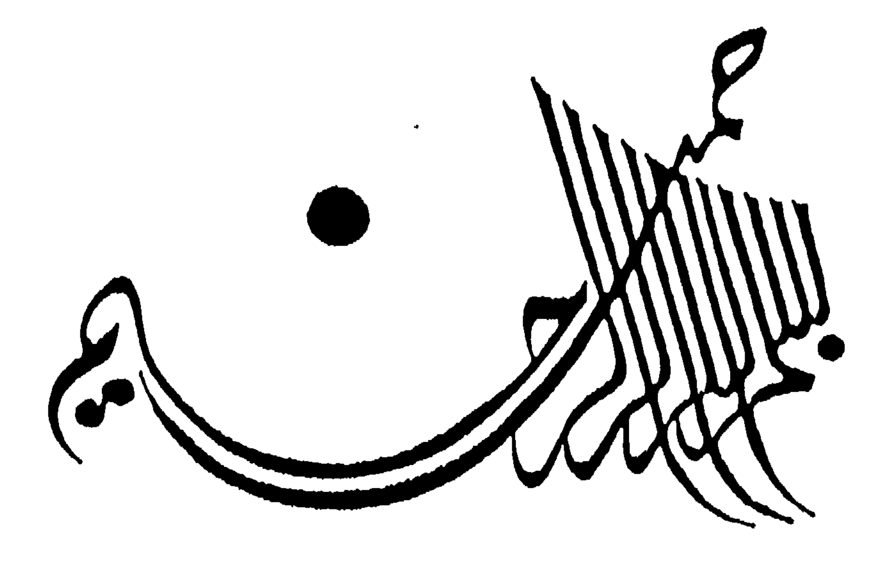
So art was linked with land, people, ideals, and prevailing thought, which the artist translated and expressed it in a best way, so his art exemplified the commitment of the artist with the values, principals, and norms of his group.

The research comprises three titles, the researcher reviewed in the first title, the concept of freedom and commitment in art as a whole, and in the first chapter the researcher tackled the problems, of freedom and commitment, as they present some of the most important problems, that had been affected artistic production of artists, through his different eras, by presenting, explaining and analyzing the opinions of critics, and philosophers, previously handled both of the problems, trying to answer by the help of the said opinions, the questions that presented themselves in the said chapter: What is freedom and what is commitment?

If the said freedom and commitment cannot be achieved, only through artwork itself, so the researcher, introduced that, through handling the concept of art and presenting its different definitions, then the concept of freedom, within its different aspects.

The researcher discussed the idea of freedom and necessity, and how they were not always contradicted, but the true freedom of artist, starts by his awareness of social and natural necessities. The researcher concluded through reviewing different concepts of freedom that - i.e. the freedom is a human characteristics, or an intrinsic feature, of man and artist, consequently in his artwork, in the said presentation, the absence of enforcement and obligation was revealed, also the freedom of choice, and will as a synonymous of freedom, but it also carry with it responsibility, and without it is void of any meaning, so freedom do not




بسم الله الرحمن الرحيم



Helwan University
Faculty of Fine Arts - Cairo
Sculpture Department

Ancient Egyptian Art of Sculpture Between Obligation and Freedom of Expression

By
Mostafa Mohamed Mohamed El-Ezaby
A Demonstrator in Sculpture Department
Faculty of Fine Arts
Menia University

Supervised by
PROF. DR. FAROUK EBRAHIEM
Sculpture Department
Faculty of Fine Arts - Cairo

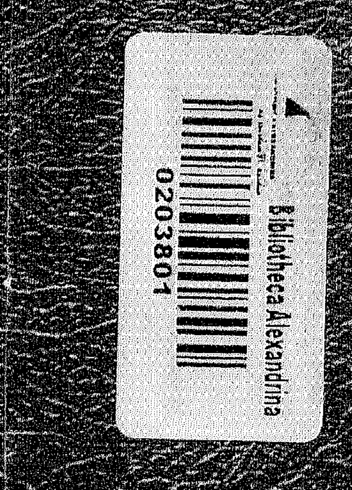
DR. ABD EL-HADY EL-WESHAHY
Scultpure Department
Faculty of Fine Arts - Cairo

A Thesis Submitted for the Master Degree
To
Sculpture Department

Faculty of Fine Arts
Helwan University

1997





Bibliotheca Alexandrina
0203801